Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VI

N. 55 | Novembre 2017 | ISSN 2431 - 6739

Il dottor Stranamore ai tempi del renzismo

... Yeehawww, rottamiamo anche i circoli del cinema!

La nuova legge sul cinema è pronta, andiamo a incominciare (Vignetta del maestro Luigi Zara)

Una legge sul cinema e i videogiochi autolesionista

Ora che e' stato pubblicato il decreto attuativo sulla promozione cinematografica a un passo silente che perfino le lumache definirebbero lento, ribadiamo che siamo di fronte ad una operazione di controriforma volta a rottamare le forme resistenti dell'associazionismo democratico e di organizzazione del pubblico nel nostro Paese. Dopo due anni di ibernazione mibactoriale dove finanche il saldo del 2016 risulta congelato, e dove la programmazione del 2017 non potrà essere benedetta neppure dalle cosiddette sale della comunita', tal decreto per l'associazionismo e' il colpo di grazia. Vietato riunirsi e vietato al volontariato puro di dotarsi degli strumenti minimi per proseguire il proprio impegno volto all' interesse pubblico della formazione e della crescita civile e critica del cittadino in quanto spettatore. Da questo punto di vista la legge Franceschini e' un autentico autogol, da Nicolai della politica. Le pagine che seguono sulla nostra rivista continuano a darci un piccolo esempio di quanto importante e diffuso in Italia e nel mondo sia il ruolo e il lavoro dell'associazionismo culturale cinematografico. In un medesimo obiettivo e interesse di sviluppo della qualità del pubblico e dello stesso cinema. Tutto questo lo si vuole cancellare, ora sappiamo che il doctor Stranamore e' ancora vivo e lotta contro di noi!

DdC

Uno sguardo internazionale sull'associazionismo di cultura cinematografica con i suoi risultati e suoi problemi

Nelle pagine a seguire espressioni spontanee sul tema, provenienti dall'Italia, Brasile, Russia, Argentina, Messico con obiettivi comuni, esperienze diverse sostenute da dichiarazioni di resistenza per una diffusa accessibilità culturale e inclusione sociale attraverso il cinema come strumento di liberazione.

diaridicineclub@gmail.com

Comunicato e Contro-Comunicato sulla Festa del Cinema di Roma 2017

Comunicato

(dalla cartella stampati presentazione della Festa)

Il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Dario Franceschini

Dario Franceschini

La Festa di Roma giunge alla dodicesima edizione in un anno molto importante per il settore cinematografico e audiovisivo, in cui sono stati varati i decreti attuativi della nuova legge cinema approvata alla fine del 2016. Norme molto attese, che modernizzano l'impegno dello Stato nel sostegno del cinema italiano, incrementano del 60% le risorse disponibili con un ammontare minimo di 400 milioni di euro annui assegnati a un fondo autonomo, mettono in campo forti incentivi per i giovani autori e per gli esercenti che ammodernano le sale o ne realizzano di nuove, introducono più cinema nei palinsesti televisivi e aumentano gli investimenti delle televisioni nelle produzioni cinematografiche. Il cinema italiano sta tornando a parlare al mondo e la nuova legge cinema ne sosterrà adeguatamente la crescita anche internazionale. In tutto questo la Festa di Roma si ripropone in tutto il suo brio di festival metropolitano diffuso che coinvolge le sale e i cineclub della città in undici giorni in cui il cinema trionfa in tutti i suoi aspetti, dalla ricerca ai blockbuster, dalla animazione al virtuale. Romane e romani onoreranno con entusiasmo questo appuntamento, che rende ancora di più Roma un'autentica capitale del cinema, e renderanno merito alla passione, all'impegno e alla professionalità di chi ha fatto nascere e continua a far crescere la Festa.

Contro-Comunicato

Il Professor Giovanni Ernani - Partecipante alla Festa dalla prima edizione

Giovanni Ernani

La Festa di Roma giunge alla dodicesima edizione in un anno molto triste per il settore cinematografico, perché la quota di film italiani nelle sale è scesa al 16% e per la paralisi amministrativa del settore dovuta all'approvazione di una nuova legge cinema, che non ha garantito la continuità con la precedente normativa, i cui decreti attuativi sono stati varati dopo un anno e i cui tempi di effettiva operatività sono ancora vaghi e incerti. Norme inattuali e poco innovative che confermano vecchie forme di assistenzialismo di Stato a pioggia estendendole, senza limiti e con conseguente riduzione della qualità, anche a settori finora dinamici come l'audiovisivo; incrementano del 60% le risorse a disposizione del governo con un ammontare minimo di 400 milioni di euro annui assegnati a un fondo non gestito da una banca o dal Mibact (e dai suoi funzionari pubblici assunti per concorso) ma ad un soggetto controllato dallo stesso governo, l'istituto Luce Cinecittà srl, tra l'altro beneficiario dei contributi che è incaricato di gestire; mettono in campo scarsi incentivi per i giovani autori e risorse senza obiettivi concreti e verificabili per nuovi esercenti che volessero riaprire le sale, per esempio, a Civitavecchia o ad Avezzano; sembrano introdurre più cinema nei palinsesti televisivi ma rinviandone l'applicazione al 2019 e, quindi, dopo ulteriori rinvii, forse a mai; dovrebbero aumentare gli investimenti delle televisioni nelle produzioni cinematografiche senza però diminuire proporzionalmente l'assistenzialismo di Stato. Il cinema italiano non ha crisi di talenti ma non riesce a parlare agli stessi italiani e tantomeno al mondo e la nuova legge cinema ne potrebbe limitare la crescita anche internazionale affidata al controllo politico dell'Istituto Luce-Cinecittà, oberato anche delle passività dei Cinecittà Studios, che l'attuale governo ha fatto ricomprare allo Stato dai privati. Anche i contributi a festival, rassegne, convegni, pubblicazioni e qualunque forma di promozione del cinema, persino la qualifica di un film d'essai, saranno decisi dal governo e dai suoi burocrati di fiducia, imponendo il controllo diretto sul Cinema da parte dei politici e la fine di ogni diversità culturale non gradita. In tutto questo la Festa di Roma si ripropone in tutto il suo brio di festival metropolitano diffuso che coinvolge le sale della città in undici giorni in cui il cinema trionfa in tutti i suoi aspetti, dalla ricerca ai campioni d'incasso, dalla animazione ai film non solo per ragazzi e adolescenti di "Alice nella città", dagli incontri con autori, registi e interpreti, chiamati impropriamente masterclass, ai soliti convegni, utili solo per chi li organizza e finanzia e al buco-nero del MIA-Mercato Internazionale Audiovisivo. Si auspicherebbe che non solo romane e romani onorassero con entusiasmo questo appuntamento, che rende ancora di più Roma un'autentica capitale del cinema, ma anche abitanti del mondo intero, portatori di nuove idee e culture, che potrebbero arricchire e far crescere la Festa, trasformandola in laboratorio concreto di integrazione per i nuovi cittadini di prima e seconda generazione"

Giovanni Ernani

Filosofo, autore di "L'illusione di vivere", del "Manuale di illusionismo amministrativo" e del "Manuale di illusionismo cinematografico" (in preparazione).

Dopo il racconto sul cineclubismo in Messico, Diari di Cineclub prosegue le sue inchieste proponendo un intervento sulla importante presenza dei circoli del cinema nella storia del Brasile

Panoramica sulla storia dei cineclub brasiliani

"Cineclubismo è prima di tutto movimento, movimento di gente, di idee, di immagini e suoni a favore dell'attività cinematografica" (tratto dal MANIFESTO - Riarticolazioni, 2003)

Diogo Gomes dos Santos

La memoria storiografica del Movimento Cineclubista Brasiliano, ha bisogno di una buona riorganizzazione sistematica della sua storia. I riferimenti bibliografici sono sparpagliati e la documentazione disponibile è poca e carente. Solo dopo la cosiddetta *Seconda Riarticolazione* del Movimento Cineclubista Brasiliano, avvenuta all'inizio del secolo XXI, dal 21 al 23 novembre 2003[1], si è iniziato a pubblicare documentazione significativa come "Lavori conclusivi di corsi di formazione" e "Tesi di dottorato nel cinema"; libri e documentari si sono interessati di questa attività e delle sue forme organizzative, nuove riflessioni sono state pubblicate sulla diffusione della cultura cinematografica e dell'audiovisivo brasiliano. In generale, all'interno della "Memoria del Cinema Brasiliano" vive una storia ricca di sostantivi e aggettivi che sottolineano il ruolo molto importante avuto dal *Cineclubismo* nella cultura cinematografica nazionale, sia per quel che riguarda la promozione cinematografica che per la formazione di tanti operatori professionisti che hanno poi lavorato nel cinema. A parere di Paulo César Saraceni, il *Novo Cinema* brazileiro è nato nei *Cineclub*, esattamente all'interno del *Cineclub* della FNFI - *Faculdade Nacional de Filosofia* di Rio de Janeiro. Dalle classi di studenti che lo frequentarono si sono formati grandi registi: "Saulo Pereira de Melo, che fu presidente del *Cineclub*, altri ancora come Miguel Borges e Marcos Faria". Il *Cineclub* ha sempre fatto parte del Movimento del *Novo Cinema* ed è da esso che è partito tutto, così come asserisce Maurice Capovilla: "La nostra formazione di *Cineclubisti* fu fondamentale" (SIMONARD, 2006). Nonostante le sue caratteristiche tutte brasiliane, il *Novo Cinema* ha avuto una forte influenza da parte del *Neorealismo* italiano e della *Nouvelle Vague* francese. Già all'inizio del XX secolo, esattamente nel 1917, in Brasile si può registrare l'attività del *Cineclub Paredão* di Rio de Janeiro, "con Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha, Hercolino Cascardo e Pedro Lima, che formarono un gruppo molto attivo di appassionati *cinefili*, frequentando i cinema *Iris* e *Pátria* e discutendo poi sui film visti. Nella casa di Álvaro Rocha, per assistere a proiezioni come in un piccolo Cineclub, si riuniva con loro anche un collezionista di film, Pery Ribas" (RUDÁ, Andrade, 1962). In realtà i *Cineclub* sono nati in Francia su ispirazione del cineasta Louis Delluc e del critico d'arte Ricciotto Canuto, un italiano residente in Francia. Risulterebbe del 1913 il primo incontro di un pubblico che si cimenta in un dibattito dopo la proiezione del film: il film è *La Comune di Parigi* organizzato dal gruppo del *Cineclub del Popolo* (MACEDO, Felipe, 2013). Il *Chaplin Club* fu creato nel 1924 a Rio de Janeiro, con l'intenzione di difendere il cinema muto dall'avvento del sonoro, pubblicando nove edizioni della rivista *O FAN*. Nel 1931 promosse e divulgò il film *Limite* di Mario Peixoto, discutendolo e difendendone la versione integrale della copia del film in loro possesso, contro l'avversione stessa del regista che desiderava distruggerla. Si riuscì a salvarne la copia ma senza il negativo, "grazie all'impegno di Plínio Sussekind Rocha, che lottò per anni nell'importante lavoro di recupero del film" (ISMAIL, 1978). Seppure questo film fosse stato proiettato pochissime volte, esso diventò una sorta di leggenda del Cinema Brasiliano del tempo, non solo per via delle sue qualità tecniche, artistiche, estetiche, linguistiche e narrative, ma in particolare per la sua forma di libello a difesa del cinema muto contro quello sonoro, come ci racconta Walter Lima Jr. (SIMONARD, 2006). Un ulteriore stimolo alla diffusione cinematografica avvenne con il *Circolo del Cinema* di San Paulo fondato nel 1940, quando il 7 ottobre 1946 promosse la Fondazione della *Cinemateca Brasileira*, guidata da Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfora, Múcio Porphyrio Ferreira, Benedito Junqueira Duarte, João de Araújo Nabuco, Lourival Gomes Machado e Tito Batini, dando un decisivo impulso all'attività cinematografica a San Paulo (CINEMATECA). In Brasile il modello dei *Cineclub* francesi rimase influente sino alla metà degli anni '50. Nella gran parte essi si formarono nelle Università umanistiche, organizzati da studenti e diretti da scrittori, critici cinematografici, giornalisti, docenti, intellettuali liberali, che contribuirono decisamente al consolidamento delle basi del cinema nazionale, favorendo un indirizzo verso l'analisi critica dell'opera cinematografica e la formazione di professionisti del settore, determinando successivamente la creazione di Istituzioni fondamentali come le Cineteche, di Festival e altre manifestazioni di ambito cinematografico. Il 29 ottobre 1956, Carlos Vieira si pone alla guida del gruppo che fonda il *Centro dei Cineclub Statali dello Stato di San Paolo*, ente poi divenuto primo riferimento di rappresentanza del *Movimento Cineclubista Brasiliano*. Fu proprio questo nuovo Istituto a organizzare, dal 5 al 10 febbraio 1959, la I° Giornata dei Cineclub Brasiliani (O ESTADÃO, 1956), evento che a partire dal 1962 continuò ad essere promosso dal *Consiglio Nazionale dei Cineclub* [CNC],

segue a pag. successiva

Eduardo Paes Aguiar, attuale presidente del "Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros"

Assemblea Nazionale dei Cineclub brasiliani

1 *La riorganizzazione del Movimento dei Cineclub Brasiliani fu prevista dal programma di governo del presidente Luiz Inácio Lula da Silva, la sua RIARTICOLAZIONE ha avuto inizio a San Paulo a partire da un progetto di rassegne cinematografiche proprio a San Paulo, programmata dal presidente Lula e ulteriormente sviluppata con l'elezione di Gilberto Gil al Ministero della Cultura, Orlando Senna alla Segreteria degli Audiovisivi e Leopoldo Nunes alla dirigenza della stessa Segreteria.*

segue da pag. precedente

così come avviene ancora oggi. Il CNC, che rappresenta l'insieme dei cineclub brasiliani, fu fondato infatti il 26 maggio 1962. Nel 1968, a causa delle sue attività in difesa della cinematografia nazionale e della libertà di espressione, fu chiuso dalla dittatura Civile Militare, giunta al potere nel paese nel 1964. Senza que-

sta realtà rappresentativa, i *Cineclub* brasiliani si indeboliscono e si riducono di numero, in tutto il paese non superano la dozzina. Ma perfino sotto la dittatura militare, dal 2 al 4 febbraio 1974, si riesce a realizzare in modo semi-clandestino nella città di Curitiba *la VIII Giornata Nazionale dei Cineclub*, un evento che diventa prodromo per la riorganizzazione dei *Cineclub* in tutto il paese. Sotto questa spinta e nonostante la Dittatura Militare, i *Cineclub* riuscirono a far nascere nel 1976 una Associazione di *Distribuzione Nazionale di Film a 16 mm per Cineclub*, nota come la *DINAFILME*, con due obiettivi fondamentali:

1. garantire l'esistenza del Movimento Cineclubista attraverso la distribuzione di film;
2. creare le condizioni per un circuito alternativo di proiezioni cinematografiche di film prevalentemente brasiliani, sulla base delle condizioni presenti nel Movimento dei *Cineclub* [CINECLUBE, 1983].

Nel periodo storico che va dal 1974 al 1989, i *Cineclub* si ritrovano impegnati nella più vasta lotta della società brasiliana contro il regime dittatoriale. E' in conseguenza della dittatura militare che si impose nel paese una ferrea censura che obbligò la proibizione a far circolare numerosi film, a incarcerare molti operatori e soci dei *Cineclub*, a chiudere diverse sedi e a occupare dalla Polizia Federale per ben due volte la stessa Casa del circuito di distribuzione indipendente *Dinafilme*. Ciò avvenne il 1° marzo 1978 ed il 31 agosto 1979, in circostanze che determinarono il sequestro di oltre 200 copie di pellicole. Gli operatori culturali dei *Cineclub* reagirono a questa condizione di oppressione e violenza iniziando a pubblicare e distribuire giornali e riviste, ma molti di costoro furono successivamente costretti a lasciare il paese con tanti altri oppositori del regime. Alcuni di loro riuscirono a portare all'estero pellicole di cui era stata impedita la proiezione; pellicole che furono promosse in festival cinematografici internazionali e che vennero con-

Gruppo di lavoro dei Cineclub a San Paulo

servate nelle cineteche straniere per garantirne la conservazione e la divulgazione. Durante tutto questo periodo, le azioni di resistenza interna dei circoli consentirono anche, viceversa, di far entrare nel paese film realizzati da collettivi di produzioni cinematografiche della guerriglia in Salvador, Nicaragua, Perù, Vietnam, Eritrea, Cuba e ancora altri film sulle guerre di liberazione nazionale del Mozambico, Angola, Palestina e così via. Un bel po' di questa filmografia riuscì a circolare in modo clandestino nel paese, seppure spesso la polizia riusciva a proibirne le manifestazioni e a sequestrarne le pellicole. Successe perfino che alcuni operatori provenienti dal movimento cineclubista si resero protagonisti del dirottamento di un aereo per entrare nella lotta armata, altri invece a causa della loro attività contro la dittatura furono arrestati o esiliati. Oltre alla circolazione nei *Cineclub* di film preminentemente politici, la cui produzione arrivava dai paesi già citati, altre manifestazioni cinematografiche si rifacevano al cinema europeo, in particolare quello italiano, tedesco e francese, e a quello proveniente dai paesi del blocco comunista sovietico, principalmente polacco, cecoslovacco e russo. Per un certo periodo la *Dinafilme* si impegnò a non accettare e distribuire film nord-americani provenienti da Hollywood e quando provò ad avere qualche dubbio, forti furono le pressioni di alcuni *Cineclub* per non far circolare e proiettare i film di John Ford [2] (CADINA, S.D.). In tutto quel periodo i *Cineclub*, sempre attraverso la *Dinafilme*, riuscirono a realizzare e far circolare film indipendenti promossi dai movimenti sociali con l'obiettivo di una "distribuzione alternativa" a quella del mercato commerciale ufficiale cinematografico. Emergeva così attraverso il movimento dei *Cineclub*, Sindacati, Comunità Ecclesiastiche di Base legate alla Chiesa Cattolica, movimenti sociali vari, perfino associazioni sportive studentesche, una realtà che iniziava a fondare le basi per un *Circuito Nazionale Cinematografico* che si riconosceva con ciò che si stava muovendo nel cosiddetto Terzo Mondo. La fine degli anni '70 e i primi anni '80 sono caratterizzati dalla crisi petrolifera, chiudono tante sale cinematografiche, vi è la propagazione e l'uso consolidato della videocassetta, ritorna la ridemocratizzazione del Paese con la promulgazione di una nuova Carta Costituzionale e l'elezione di un civile alla presidenza della Repubblica, in un contesto di riflusso dei movimenti sociali, in cui in Germania avviene il crollo del muro di Berlino

Il Movimento Cineclubista brasiliano in corteo contro la chiusura del cinema Cine Vita Rica, patrimonio cittadino, come i Teatri considerati patrimonio del popolo. La manifestazione è stata positiva. Il cinema è stato riaperto

e in Brasile si chiude la Casa del Cinema brasiliano, EMBRAFILME. E' in tale periodo che i dirigenti dei *Cineclub* non furono in grado di guidare un'azione culturale che sapesse incidere sulla nuova realtà nazionale, cosa che portò gli stessi *Cineclub* a entrare in una fase di *congelamento* (NARRATIVA-CINECLUBISTA, 2008). L'attività cinematografica brasiliana è rimasta così ai margini di una cinematografia consumistica e di un apparato statale che ad essa non dava alcun sostegno finanziario, cosa che l'ha costretta a restare in un permanente e persistente stato di resistenza passiva verso le avversità culturali nazionali e i bisogni di contrastare l'invasione indiscriminata dei prodotti cinematografici e televisivi, mercificanti e superficiali, di Hollywood. In Brasile, nonostante queste difficoltà, i *Cineclub* sono oggi riconosciuti dalla Legge come associazioni culturali democratiche che svolgono attività senza scopo di lucro, nella maggioranza non hanno la forza di costituirsi legalmente per mancanza di fondi, per cui tutta la loro attività è basata sul puro volontariato. Nella loro composizione essi sono rappresentati in ambito statale da un unico organismo di rappresentanza, un unico ente nazionale di riferimento previsto anche statutariamente, ovvero dal *Consiglio Nazionale dei Circoli del Cinema*, membro affiliato alla FICC/IFFS - *Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema*, alla cui presidenza da alcuni

segue a pag. successiva

2 *A San Paulo il Cineclub del Centro di Cultura Operaia [CCO], attivo nel quartiere di Bela Vista, rifiutò di programmare il film Ombre rosse (Stagecoach, 1939), diretto da John Ford, così come l' Amministrazione Regionale della Dinafilme di Minas Gerais, sotto la responsabilità della Federazione dei Cineclub di Mineira, rifiutò e restituì una copia del film in questione, in quanto americano ma soprattutto per il fatto che a interpretare il film era l'attore John Wayne, di cui pesava l'essere stato presidente del Comitato sulle Attività Anti-Americane.*

segue da pag. precedente

anni c'è proprio un brasiliano, *Antonio Claudino de Jesus.* Con l'avvento del Governo di Luiz Inácio Lula da Silva, la spinta delle attività del *Fórum Social Mundial* e il passaggio del cinema analogico alle nuove tecnologie digitali, le iniziative di diversi rappresentanti dei *Cineclub* hanno portato alla loro riorganizzazione, così da riuscire a realizzare, dal 21 al 23 novembre 2003, la XIV Giornata Nazionale dei Cineclub. Oggi i *Cineclub* in Brasile sono presenti in tutti i 26 Stati e nel Distretto Federale. Con la riorganizzazione del mondo dei *Cineclub*, il tema della produzione è passato ad essere il nuovo paradigma del *cineclubismo* brasiliano. Oggi il nome CINECLUB è diventato un marchio di qualità, perfino la stragrande maggioranza dei canali televisivi che trasmette in chiaro o via cavo hanno sessioni specifiche dedicate ai *Cineclub*; associazioni, scuole e movimenti sociali programmano iniziative di cultura cinematografica attraverso i *Cineclub*. Davanti ai cambiamenti epocali della società brasiliana, conseguenza dei globali mutamenti socio-economici, culturali e del costume, gli orientamenti del movimento cineclubista sono quelli di tener conto delle trasformazioni avvenute anche in campo cinematografico, ma di tenere fermo il principio che senza la visione e discussione collettiva del film non può esserci la coniugazione del verbo CINECLUBARE con la forma stessa di un pubblico e del Cineclub.

Diogo Gomes dos Santos

Cineclubista, storico, è stato presidente della Federazione Paulista (1981 – 82) e del Conselho Nacional de Cineclubes (1984 – 86), Amministratore Generale della Dinafilme, fondatore associato del Cineclub Bixiga, ha fondato e pubblicato il giornale ImageMovimento e la rivista CineclubeBrasil, sceneggiatore e regista cinematografico.

Referimenti Bibliografici Consultati

ANDRADE, Rudá – Cadernos da Cinemateca nº 1, Cronologia da Cultura cinematográfica no Brasil, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

SANTOS, Diogo Gomes, Imagens do Imaginário, Pop-Art, Cinema e Denúncia Social, Trabalho Conclusão Disciplina, Pós-Graduação, O Ppapel do Documentário do Nuevo Cinema Latino-Americano, PROLAM/USP, São Paulo, 2017.

SIMONARD, Pedro, A Geração do Cinema Novo, para uma Antropologia do Cinema, Rio de Janeiro, Mauad X, 2006.

ISMAIL, Xavier, Sétima Arte: Um Culto Moderno, pp. 201, Perspectiva, São Paulo, 1978.

Disponibile in www.diogo-dossantos.blogspot.com.br *sito consultato il 21/08/2017.*

Disponibile in: http://www.academia.edu/6409070/Cinema_do_Povo_o_primeiro_cineclube *sito consultato il 21.08.2017.*

Disponibile in: http://www.cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia *sito consultato il 21/08/2017.*

Giornale O Estadão, 28/05/1956, Documento dell'archivio Cineclubista Diogo Gomes dos Santos.

Bollettino Cineclube, 1983, Documento dell'archivio Cineclubista Diogo Gomes dos Santos.

Bollettino CADINA, 1982, Documento dell'archivio Cineclubista Diogo Gomes dos Santos.

Disponibile in http://narrativa-cineclubista.blogspot.com.br/ *sito consultato il 21/08/2017.*

Traduzione: Pio Bruno

Supervisione alla traduzione: Ângela Patrícia Luís de Oliveira Salvador Bruno

La prima e seconda parte della storia del cineclubismo in Messico è stata pubblicata sul nu. 50 e 52 "Metamorfosis del cineclubismo en México" a firma di Gabriel Rodriguez

L'inesorabile desertificazione dei cinema a Roma

Stefano Macera

Prosegue, a Roma, la chiusura delle sale cinematografiche. Nel quartiere Primavalle ha cessato le attività, dopo 15 anni di proiezioni, il cinema Galaxy che è in realtà erede dello storico Niagara, una presenza pluridecennale nella zona, tanto che molti residenti lo associano a ricordi di visioni collettive, in un periodo in cui attorno al cinema si delineava una dimensione sociale che oggi sembrerebbe essersi dispersa. Anche il Niagara, nel corso degli anni '90 (altra fase delicata per gli esercenti cinematografici), ha chiuso. E in quell'occasione è nato un comitato per impedire che venisse meno l'unico cinema del comprensorio Torrevecchia-Primavalle. La riapertura c'è poi stata, ma non si è andati oltre tre lustri di vita; invero, i primi anni sono stati i più promettenti: una programmazione non schiacciata sui cinepanettoni e sui blockbuster, unita a prezzi bassi, aveva garantito al Galaxy incassi non irrilevanti. Andando avanti, il peggioramento della qualità dei film ha portato con sé anche la diminuzione degli introiti, a riprova del fatto che quando ci si inoltra su terreni troppo battuti si fallisce pure sul piano commerciale. Comunque, memori della battaglia di vent'anni fa, alcuni abitanti del quartiere hanno dato vita al "Comitato per la riapertura del cinema Galaxy", nella consapevolezza che il venir meno di un cinema è sempre un impoverimento, soprattutto nelle periferie romane, quanto mai desertificate sul piano culturale. Nei comunicati, però, il Comitato ha posto

P.za Capecelatro (Rm), 6 ottobre scorso, raccolta firme per la riapertura del cinema Galaxy

l'accento anche sulla necessità che la riapertura coincida con una filosofia diversa, rivolgendosi a soggetti imprenditoriali sufficientemente intelligenti da comprendere i vantaggi derivanti dalla diversificazione dell'offerta filmica e dalla collaborazione con gli enti locali e le scuole. Di più, nella consapevolezza del fatto che, nel quadro attuale, quella condotta a Primavalle è una battaglia dalle valenze generali, il Comitato sta organizzando, per il 17 novembre, nella biblioteca di quartiere, un convegno significativamente intitolato "Un futuro senza cinema?", in cui è previsto l'intervento di attori, registi, studiosi di storia dello spettacolo e altri esperti del settore. Garantita la presenza di **Diari di Cineclub** e della FICC - Federazione italiana dei Circoli del Cinema con la presenza di Patrizia Salvatori.

Stefano Macera

Apparentemente una Legge. Riflessioni sulla legge Franceskini sull'audiovisivo e sul cinema

Un po' minculpop, un po' ikea, un po' bancomat, un po' sòla, un po' francese, un po' "very bello", un po' spot, un po' fuffa, un po' bluff, un po' isterica, ma soprattutto attempata, senza passione, senza innovazione, senza qualità, senza vergogna, brutta e senz'anima : un'occasione persa

Ugo Baistrocchi

Il 2 novembre 2016 la Camera dei rappresentanti ha approvato la nuova legge sul Cinema voluta dal ministro Franceskini, la numero 47 "*Disposizioni sull'audiovisivo e sul cinema*". Nonostante i trionfalistici annunci del ministro, che parla di una riforma epocale e vanta risultati eclatanti, la legge, che richiede l'emanazione di una ventina di decreti attuativi, cinque decreti del presidente del consiglio dei ministri, tre decreti legislativi e una decina di bandi, dopo un anno, è ancora ferma al palo. Per fare il punto sulla legge e una valutazione complessiva anche dei decreti e sulla loro attuazione, si è pensato di parlarne con un esperto: Antonio Fortuna, dirigente, ora in pensione, della Direzione Audiovisivo e Cinema del ministero della Cultura. Questo è il testo della trascrizione della lunga intervista-dialogo.

Ugo Baistrocchi: *Antonio da dove vuoi cominciare ?*

Antonio Fortuna: prima di parlare della legge, vorrei parlare del contesto politico in cui nasce. Prima osservazione: Renzi all'inizio del suo periodo di governo propose e fece approvare la sua riforma della pubblica amministrazione in 44 punti. Ti ricordo, in particolare, che il punto 22 affermava solennemente: "Leggi auto-applicative. Decreti attuativi, da emanare in tempi certi, solo se strettamente necessari". Seconda osservazione: Renzi, Berlusconi prima di lui, e i loro fautori e imitatori hanno un'idea infantile della politica, pensano che si possa governare solo se si ha il potere per fare quello che si vuole, senza nessuna mediazione, senza discuterne e senza tener conto dei fatti, delle persone e delle opinioni altrui. Purtroppo per loro la realtà e la società alla fine presentano il conto.

UB: *Non capisco dove vuoi arrivare?*

AF: è molto semplice. Volevo far notare che la legge Franceskini è un esempio eclatante delle buone intenzioni di cui è lastricato il percorso del governo Renzi e delle sue contraddizioni. Prometteva, infatti, semplificazioni e leggi scritte in modo tale da non richiedere ulteriori decreti e, comunque, in tempi certi e, invece, ha prodotto la legge sul cinema più burocratica e inutilmente complessa degli ultimi 90 anni. Una legge talmente pesante che dopo un anno non si regge ancora in piedi. E questo è solo l'inizio perché il ministro, se non verrà fermato dalle prossime elezioni, ha assicurato pubblicamente che se qualcosa non funzionasse nei decreti non c'è problema, lui il prossimo anno ne emanerà altri e così via all'infinito.

UB: *questo è un esempio di quel potere irresponsabile e infantile al quale accennavi, che potrebbe definirsi la sindrome del Marchese del Grillo dei politici italiani.*

AF: io la definirei la sindrome-ikea del faccio-tutto-da me. Questo atteggiamento infantile del "datemi tutto il potere, poi ci penso io e farò miracoli" ha come conseguenza che ci si preoccupa solo di avere il potere ma non di come utilizzarlo, tantomeno della qualità dei provvedimenti, che sono emanati in fretta e furia e scritti male, perché tanto poi potranno essere modificati ancora e ancora. Senza preoccuparsi della paralisi amministrativa, del clima di incertezze prodotto, tanto le conseguenze sono a carico dei cittadini non dei politici.

UB: *quindi secondo te la nuova legge sul cinema ...*

AF: permettimi d'interromperti. La legge 47 è apparentemente e formalmente una legge ma in realtà è un decreto del ministro.

UB: *cosa vuoi dire? Non capisco.*

AF: voglio dire che la normativa che regola il cinema ha perso di qualità, è scesa di un livello. La legge 1213, quella del 1965, era una legge auto-applicativa, vattela a rileggere, che praticamente non richiedeva ulteriori decreti ministeriali per funzionare o quando erano necessari duravano per anni, non venivano riemanati ogni anno paralizzando l'amministrazione per mesi e creando continue incertezze tra il pubblico. La 1213, però, è stato il risultato di un animato e vivacissimo dibattito parlamentare avvenuto in un'epoca di vere riforme basate su dati e fatti , su obiettivi precisi e concreti. Vatti a rileggere la relazione tecnica di quella legge. Scoprirai che negli anni '60 avevano una visione internazionale del cinema e della situazione generale sia culturale che economica del settore che Franceskini se la sogna.

UB: *ma Franceskini non dispone dell'Osservatorio dello spettacolo?*

AF: non ci pigliamo in giro. Mi pare che anche tu ne abbia scritto in un articolo.

UB: *sì, è vero, ho scritto un breve articolo su questo stesso giornale. L'Osservatorio dello Spettacolo è stato istituito nel 1985 da un'altra vera legge di riforma la 163/85, la famosa legge-madre che ha istituito il FUS, Fondo Unico Spettacolo. Scusa, leggo dai miei appunti: doveva essere lo strumento principale della politica culturale del Governo nello spettacolo, una centrale di studio e di proposta: in grado di raccogliere le notizie e gli elementi di conoscenza in genere relativi allo spettacolo in Italia e all'estero, elaborarli in modo da individuare le linee di tendenza generali e particolari del settore, porre a disposizione degli organi decisionali e consultivi tali elaborazioni e consentire quindi una informata programmazione della spesa pubblica».*

AF: appunto, e invece in 32 anni è diventato un'ennesima fonte di distribuzione di fondi che ogni anno si limita a pubblicare una relazione per il parlamento che è un elenco dei beneficiari dei contributi: non una parola sugli obiettivi, sulle risorse disponibili, non solo quelle del FUS, sui risultati e benefici conseguiti, sulle prospettive future in relazione ai bisogni culturali e sulle condizioni dei mercati. Negli ultimi anni, poi, mancano informazioni proprio sui beneficiari dei fondi dell'Osservatorio.

UB: *Un altro coerente esempio di trasparenza di un ufficio pubblico che fornisce dati sugli altri uffici ma non su se stesso.*

AF: Ti ricordo che nel 2015 il Senato degli eletti aveva cominciato a discutere una nuova legge cinema che prevedeva la creazione di un Centro nazionale per l'audiovisivo e il cinema, presente in tutti i 31 paesi europei dell'EFAD (European Film Agency Directors), a parte noi e la Svizzera, che avrebbe utilizzato le risorse finanziarie di una apposita tassa di scopo. La Commissione cultura stava ascoltando tutti i soggetti interessati alla legge, non solo i sindacati degli imprenditori, quando Franceskini ha fatto lo sgambetto al Parlamento facendo approvare dal Consiglio dei ministri, nel gennaio 2016, il proprio disegno di una legge che ben lungi dall'essere auto-applicativa è appunto una legge-ikea, una delega fate-davoi al ministro e ai suoi burocrati di fiducia per regolamentare il cinema e l'audiovisivo a loro piacimento. Il testo presentato al Senato a marzo, in meno di 200 giorni è stato approvato da entrambi i rami ed è divenuto legge.

UB: *che ne pensi della lunghissima gestazione dei decreti attuativi?*

AF: sono un ottimo esempio dei tempi certi promessi dal punto 22 di Renzi. Confermano quanto ti ho detto. Lo scopo di fare una legge come questa è solo quello di asservire il cinema e l'audiovisivo alla politica, o meglio ai politici di professione come Franceskini e Renzi, senza avere vincoli e limitazioni imposti da una norma superiore. Tutto il cinema d'altra parte è, ormai, un feudo dei politici di professione.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Un uomo per tutte le stagioni come Butelli è presidente dell'Anica, Bollini presiedeva l'APT, sostituito adesso da Giancarlo Beone, le più importanti imprese cinematografiche sono amministrate da figli di politici di lungo corso come Lecca e Meccanico. Quando nel gennaio 2016 Franceskini ha presentato il suo disegno di legge, se avesse avuto le idee chiare sul da farsi e non il solo obiettivo di ottenere i pieni poteri e pensarci poi lui con comodo, a novembre, quando la legge è stata approvata e poi quando a gennaio è entrata in vigore, ci si poteva tranquillamente immaginare che i decreti attuativi fossero pronti e sarebbero stati emanati subito. Invece è cominciato questo teatro in cui per quasi un anno il ministro della cultura annunciava che i decreti sarebbero stati pubblicati a febbraio, poi prima di Pasqua, poi dopo Pasqua, poi dopo la Liberazione, poi prima dell'estate, è così via , venendo sempre smentito dai fatti e facendo delle figuracce incredibili.

UB: *la scelta di sospendere l'efficacia di tutta la normativa in vigore senza che nel frattempo ce ne fosse un'altra non ti sembra sbagliata?*

AF: dimostra l'arroganza e il dilettantismo di Franceskini o di chi lo ha mal consigliato. Invece di mantenere in vigore la vecchia legge finché non entrava in vigore la nuova, garantendo la continuità amministrativa, ha affermato imprudentemente che dal primo gennaio tutto sarebbe cambiato poi non è stato in grado di assicurare questo cambiamento.

UB: *direi che da parte del ministro vi è stata una vera e propria mancanza di rispetto nei confronti dell'utenza. Non credi?*

AF: Franceskini dovrebbe vergognarsi di come sta gestendo questa legge. Ma tu hai mai conosciuto un vecchio democristiano che si vergogna, chiede scusa o si dimette?

UB: *i film continuano a dover avere la nazionalità italiana anche con la nuova legge. Non ti sembra incredibile che dal primo gennaio e fino ad ottobre 2017, dopo la pubblicazione a fine agosto del nuovo decreto sulla nazionalità, non ci sia stata la possibilità di chiedere la nazionalità di un film?*

AF: guarda quella è veramente una storia ridicola ma significativa. Tu immagina se nel caso di modifica della legge sulla cittadinanza, quella che dovrebbe introdurre lo *ius soli*, si stabilisse che finché non esce il regolamento della nuova legge nessuno può denunciare nuove nascite, cioè i bambini nascono ma non possono essere registrati perché non c'è il regolamento. Cosa succederebbe? Cosa dovrebbe succedere a un ministro che cancella la vecchia legge cinema, ne promette una nuova ed efficace dal primo gennaio e poi riesce a farla funzionare, tra l'altro con molte difficoltà, se non quasi undici mesi dopo? Che interesse dimostra per il cinema e i suoi utenti a parte quello che dichiara trionfalmente nei comunicati-spot del suo ufficio stampa ? In un altro paese si sarebbe già dimesso.

UB: *effettivamente penso che c'è stata molta superficialità da parte del ministro. Mi chiedo come si spiegheranno tra qualche anno gli storici del cinema italiano questo vuoto produttivo nel 2017. Forse lo chiameranno la parentesi Franceskini. Sempre in tema di nazionalità mi ricordo di aver sentito con le mie orecchie Bordelli affermare a Venezia, durante l'ultima Mostra, mentre illustrava i decreti attuativi, che una delle novità del decreto sulla nazionalità sarebbe che adesso la nazionalità italiana è divenuta più europea perché i cittadini di qualunque paese dell'Unione sono equiparati a quelli italiani. Ma non era già così con la precedente legge, il decreto legislativo 28 di Urbani?*

AF: Sai bene che è così. L'articolo 5, mi pare comma 3, del decreto 28 stabiliva che ai fini del riconoscimento dei requisiti soggettivi, i cittadini dei Paesi membri dell'Unione europea sono equiparati ai cittadini italiani. Ma tu ti ricordi Il Portaborse, il film? Ti ricordi la scena in cui il ministro Botero/Moretti dice al suo amico e *speech writer* "Caro Sebastiano ti ho nominato commissario straordinario dell'Ente cinema" e quello gli risponde "Ma io non so niente di cinema" e Botero replica "Appunto, sarai un perfetto commissario"? Io stesso ti ho spiegato più volte in passato che la "c*onclamata incompetenza*» è il requisito più apprezzato dai politici di professione e garantisce l'accesso alle più alte cariche. D'altra parte Bordelli è parente dell'omonimo commissario, reso famoso dai romanzi di Marco Vichi. E ti ricorderai che non ha mai lavorato come funzionario del cinema. È entrato alla direzione audiovisivo e cinema direttamente come dirigente ed è diventato direttore senza mai avere la responsabilità di uno degli uffici operativi, la produzione o la promozione, occupandosi soltanto di affari generali, bilancio e personale. E quando firmava i decreti di nazionalità di un film, li firmava e basta mica li istruiva o li scriveva lui. Quando gli avranno detto che con la nuova nazionalità i cittadini europei sarebbero stati equiparati agli italiani, avrà pensato, in buona fede, che fosse una novità e lo ha detto. Tutto qua.

UB: *Ma torniamo alla legge. È una legge-ikea e tu sei stato molto chiaro a spiegare perché. È indubbio però che con la Franceskini le risorse per il cinema sono aumentate del 60% arrivando a 400 milioni annui. Che mi dici in proposito?*

AF: ho molte cose da dire. Innanzitutto i soldi. La Franceskini nasce vecchia anche per questo. Sembra che per i politici di professione i soldi risolvano ogni problema. Se è così qualcuno mi dica quanti soldi sarebbero necessari per far migliorare la qualità del cinema italiano? O per garantire il mantenimento del sistema produttivo così com'è? O per incrementare la quota di cinema italiano in Italia o all'estero? Voglio dire: sono pochi o sono tanti 400 milioni ? Dipende da cosa ci voglio o devo fare. All'ultima Mostra del cinema - c'eri anche tu, ci siamo incontrati - sono stati presentati decine e decine di film italiani, tutti finanziati con denaro pubblico, veramente scadenti e di bassa qualità, nonostante le dichiarazioni benevole di Barbera che, dopo aver detto nel 2016 che la produzione italiana cresceva in quantità e perdeva di qualità, deve essere stato ben ben bacchettato. C'erano anche cinque film israeliani - quelli che mi ricordo - uno meglio dell'altro. "*Fox Trot*" ha anche vinto il gran premio della Giuria. Ma è lo stesso a Berlino, Locarno, Cannes. Il cinema israeliano produce film di qualità, e anche potenzialmente commerciali, che vincono premi dappertutto e vengono venduti o copiati anche dagli americani. E sai qual è l'importo dei fondi pubblici per il cinema in Israele? Meno di dieci milioni di dollari.

UB: *Si potrebbe adattare la parabola dei talenti a questo caso. Il popolo affida 400 milioni a Franceskini e sei milioni al Film Fund israeliano e dopo un anno torna a vedere che ne hanno fatto. Il Film Fund mostra i premi vinti in tutto il mondo, gli incassi realizzati, il gradimento del pubblico di ogni paese, il rafforzamento dell'immagine di Israele, per cui ha decuplicato il valore della somma affidatagli. Franceskini dissotterra la relazione al FUS, o un equivalente, e dimostra che ha distribuito i 400 milioni senza ricavarne niente, anzi la quota di film in Italia e all'estero è diminuita. A questo punto il popolo dovrebbe lodare il Film Fund e cacciare il pessimo amministratore.*

AF: il tuo esempio mi è utile per continuare a rispondere alla domanda sui soldi. I politici di professione sono convinti che trovati i soldi il più è fatto. L'idea, anche questa molto ingenua e infantile, è: "intanto troviamo i soldi poi faremo progetti". Invece è vero il contrario: prima bisogna sapere cosa fare e come farlo e poi trovare le risorse per realizzarlo. Quindi l'unico risultato certo della nuova legge è che sono aumentati del 60% i soldi a disposizione di Franceskini.

UB: *non pensi che la legge nasce senza disporre di dati e informazioni approfondite, senza un'analisi complessiva degli scenari, senza neanche una valutazione sui risultati della precedente legge?*

AF: la legge nasce male, ed è questo il suo peccato originale, per mancanza di una visione complessiva e di uno scenario attendibile del sistema audiovisivo e per la mancanza di consapevolezza del proprio ruolo. Franceskini è il ministro della cultura non dello Sviluppo economico, non è Kalenda. La legge Franceskini non è sul cinema e l'audiovisivo ma sul finanziamento dell'industria del cinema e dell'audiovisivo. Nell'articolo 1 dedicato agli obiettivi la legge fa riferimento agli articoli 9 (Cultura) e 21 (libertà di espressione) ma poi se ne dimentica e si parla solo di soldi. Il cinema e l'audiovisivo sono per 98% patrimonio , cioè opere prodotte da oltre 10 anni, e per meno del 2% opere prodotte da meno di dieci anni. Un ministro della cultura non dovrebbe occuparsi anche di quel 98%, come fanno gli americani da sempre e gli altri paesi europei da qualche anno?

UB: *anche l'argomento del patrimonio cinematografico e audiovisivo è molto interessante ed è originale il modo in cui lo affronti, ma possiamo parlarne dopo quando ci occuperemo della promozione, dei festival, dell'associazionismo, delle cineteche, della digitalizzazione? Continua il discorso che stavi facendo sulla mancanza dei dati e delle informazioni necessarie per fare una nuova legge cinema minimamente attendibile.*

AF: Da vecchio politico, Franceskini, si è ben guardato dal fare una valutazione dell'impatto

segue a pag. seguente

segue da pag. precedente

della precedente legge per verificare cosa andava e cosa non andava. Ti ricorderai che la legge Urbani prometteva sempre maggiore qualità per il cinema italiano con i tre reference: quello delle imprese, solo le migliori avrebbero avuto di più perché se lo meritavano; quello delle commissioni, che avrebbero avuto i migliori esperti per fare le scelte migliori; il reference dei progetti, per cui solo i progetti migliori avrebbero ottenuto un sostegno pubblico. Era un impianto fortemente ideologico che nel giro di pochi anni si è rivelato inapplicato e inapplicabile. Ma le mie sono valutazioni generiche non comprovate da dati perché non ne dispongo. Prima di passare ad una nuova legge sarebbe stato saggio studiare accuratamente gli esiti della legge Urbani per non ricascare in altre illusioni ideologiche. Come il mito della palingenesi e dell'anno zero che vanno bene solo per i comunicati stampa. Si è sempre figli di qualcuno e si costruisce sempre sulle macerie del passato che ci condiziona comunque, anche se vogliamo illuderci che così non è. Purtroppo Franceskini si è accontentato dei dati che gli fornisce, per tenerlo buono, il fantomatico centro studi che Bordelli si è inventato con l'Anica nella sua segreteria. Sia il centro studi che la segreteria non sono previsti dal decreto di organizzazione della DAC- Direzione Audiovisivo e Cinema e, quindi, ovviamente, contano molto di più degli uffici veri previsti dalla norma. Personalmente mi permetto di dubitare della neutralità delle elaborazioni di dati prodotte dall'Anica e dalla DAC, in quanto parti interessate. Franceskini per la sua ingenuità o per la sua sicumera non si accontenta di avere una bussola molto poco attendibile ma preferisce navigare a vista o confidando sul suo naso per definire la rotta da seguire. Così facendo corre il rischio di sbagliare direzione, cozzare contro un iceberg non previsto e affondare o semplicemente impantanarsi su un fondale basso, come ha fatto finora e non è ancora riuscito a liberarsi e prendere il largo.

UB: *Franceskini si vanta che grazie a lui dopo sessant'anni è, finalmente, arrivata la modernità.*

AF: la modernità ci sarebbe stata se avesse lasciato lavorare il Parlamento, se fosse nato un Centro nazionale del cinema e dell'audiovisivo, dotato di proprie risorse e ampiamente autonomo. Se si ricorresse all'associazionismo culturale per promuovere veramente il cinema in tutta Italia e all'estero, invece che realizzare la promozione delle anteprime con i sindacati dei produttori. Se si fosse potenziata la cultura cinematografica, come richiede l'Europa, con misure a favore del pubblico e avendo come obiettivo l'accessibilità universale a tutto il patrimonio cinematografico e audiovisivo. La legge non fa altro che riordinare i pezzi della vecchia legge Urbani smontata a colpi di decreto nel corso degli ultimi dieci anni, per destinare le risorse sottratte alle iniziative previste dalla legge ai progetti speciali del Ministro. Anche sui risultati di tali progetti non c'è stata nessuna valutazione d'impatto o di risultato. L'unica certezza è che

Charles Chaplin in "City Lights"- Luci della città (1931)

i soldi sono stati spesi (e forse neanche quella). Le tre forme di contribuzione previste dalla legge sono le stesse che c'erano prima. Contributi automatici e selettivi ci sono dagli anni 30. Le agevolazioni fiscali per gli esercenti ci sono dal secolo scorso e quelle per i produttori erano previste dal 1985 e poi sono state introdotte nel 2007 per il cinema e in seguito anche per l'audiovisivo. Il tax-shelter, la detassazione degli utili, l'unica agevolazione originale, innovativa e veramente di mercato, non come il tax-credit che è uno sconto generalizzato e indipendente dai risultati, è stata abrogata. Sarebbe stata la misura giusta per sostenere l'audiovisivo e rafforzarlo invece di indebolirlo mettendolo sullo stesso piano del cinema. Le misure a favore del credito per le imprese non mi sembrano molto significative a fronte di quelle previste dalla vecchia 1213. Non vedo novità solo un ricompattamento del vecchio e la conferma definitiva delle agevolazioni fiscali. Non so poi se si può definire innovazione il fatto che praticamente quasi il 100% dei contributi è a fondo perduto e a pioggia, quindi miseri e senza qualità. Nel 2004 la legge Urbani stanziava 18 milioni all'anno per le opere prime, la Franceskini ne stanzia 3,7. Sono aumentate le risorse per i giovani autori? Non credo proprio. La Franceskini ha abolito i contributi per i registi, per gli autori del soggetto, della sceneggiatura, della fotografia, delle musiche, del montaggio. Sarebbero queste le misure a favore della creatività e della qualitá? Non credo proprio.

UB: *però se con 3,7 milioni si seguisse il criterio di Biennale-college, il progetto della Biennale di Venezia che ogni anno attraverso un concorso internazionale produce tre film di giovani autori con un budget di 150mila euro a film, si potrebbero finanziare 25 opere di nuovi registi.*

AF: purtroppo applicando le logiche democristiane degli ultimi anni è più facile che si preferisca far contenti 37 nuovi autori con 100mila euro per uno o addirittura 74 con 50mila. Staremo a vedere se ho ragione io a pensar male o tu ad essere ancora ottimista .

UB: *continua le tue considerazioni sulla modernità della legge Franceskini che mi sembrano molto interessanti.*

AF: Secondo te è modernità che solo lo 0,5% dei 400 milioni sia attribuito da una commissione di esperti e tutto il resto sia assegnato in base a decisioni di Franceskini o di Bordelli? Secondo me questa non è modernità ma un ritorno al Minculpop. Persino la qualifica d'essai è attribuita ai film da Bordelli. E adesso quel gioiellino di sistema qualità che era il settore della qualifica e dei premi d'essai ha il suo punto nevralgico affidato al direttore dell'audiovisivo e del cinema, chiunque esso sia!

UB: *Parleremo dei film d'essai e della promozione, successivamente. Ti voglio invece chiedere se non ritieni che con la legge Franceskini la direzione si trovi a gestire una specie di bancomat.*

AF: mi fa molto piacere la tua domanda perché mi ricordo quando all'inizio del secolo Bordelli, che si occupava di bilancio e personale, comportandosi come nella favola della volpe e l'uva, prendeva in giro noi dirigenti che gestivamo i contributi per la produzione e la promozione. Diceva che eravamo come un bancomat, che i contributi erano solo soldi buttati, che se fosse stato per lui non avrebbe dato niente a nessuno. E all'epoca su cento domande di contributo solo 25 venivano accolte. Oggi con la legge Franceskini tutti, se rientrano nei criteri decisi dallo stesso Franceskini, possono potenzialmente aspirare ad avere le agevolazioni fiscali e i contributi automatici. E Bordelli ormai gestirà, se non verrà sostituito per rotazione degli incarichi, un vero e proprio bancomat. Paradossalmente invece che realizzare i propri sogni ha realizzato il suo incubo. Le imprese avranno un loro conto sul quale saranno versati i contributi automatici e potranno prelevare dal loro conto i soldi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per fare altri film, proprio come se fosse un bancomat. In realtà la gestione del bancomat è affidata, a pagamento e inspiegabilmente, all'Istituto Luce -Cinecittà la società controllata dal governo. Sempre al Luce il ministro ha affidata la gestione del FoCA, il Fondo Cinema e Audiovisivo che ha sostituito il FUS-Cinema e nel quale confluiscono sia i 400 milioni annuali della nuova legge sia i residui di gestione della vecchia legge. Possibile che il Ministero della cultura, che ha 19mila dipendenti, non ne abbia a sufficienza per gestire da solo il FoCA e i contributi automatici? Che fine hanno fatto i 54 dipendenti della liquidata, prima del fallimento, Cinecittà-Luce, trasferiti senza concorso nei ruoli del Ministero della Cultura? Perché sono state assunte altre 20 persone dalla liquidanda, tra qualche anno, Luce-Cinecittà, rinata sulle ceneri di Cinecittà-Luce? Possibile che per risparmiare, per ragioni di *spending-review*, non si possa neanche dare un gettone di presenza ai componenti del CoSCA, il Consiglio superiore del Cinema e dell'Audiovisivo, che svolgono compiti, sulla carta, di elevata complessità e responsabilità e si possano sprecare milioni di euro per far fare ad altri quello che il Ministero della Cultura potrebbe e dovrebbe fare da solo con le proprie risorse umane e finanziarie?

UB: *mi pare di poter dire che siamo tornati al tuo argomento iniziale: gli obiettivi di questa legge non sono l'audiovisivo e il cinema, dei falsi scopi, ma avere tanti soldi e la possibilità di distribuirli, senza le limitazioni imposte da una norma superiore ma secondo regole-ikea che mi faccio da me, attraverso un fondo e un bancomat non affidato a funzionari pubblici reclutati per concorso ma a società dipendenti dal governo che utilizzano personale reclutato ad hoc.*

AF: è esattamente così.

UB: *senti, Antonio, si è fatto tardi. Dobbiamo ancora affrontare tantissimi argomenti: i decreti attuativi e come sono stati elaborati, la promozione, il piano sulla digitalizzazione, il piano straordinario per l'esercizio, il piano per le cineteche, il 3% per il potenziamento delle competenze cinematografiche dei giovani, il decreto sulle quote, la riforma della revisione cinematografica. Vorrei anche parlare con te di un argomento praticamente tabù: il personale dirigente e non dirigente della Direzione Audiovisivo e Cinema che dovrà dare concreta applicazione alla legge e dell'organizzazione della Direzione stessa. Che ne dici se sospendiamo e riprendiamo più tardi.*

AF: va bene.

Ugo Baistrocchi
(Rappresentante dei lavoratori Mibact-DGCinema)

L'intervista-dialogo sulla legge cinema n. 47 prosegue sul numero di dicembre

La Legge 14 novembre 2016, n. 220, recante *Disciplina del cinema e dell'audiovisivo* "tanto attesa", sta suscitando in molti di noi perplessità e timori che i tanti spunti dell'immaginaria intervista, a nostro parere, riescono efficacemente a sviluppare. *DdC*

Messico: ricordando in Italia Il 70. anniversario della nascita di FICC e IFFS

Gabo Rodriguez

E' con immenso piacere che vi invio per farvele conoscere alcune pagine della rivista cinematografica messicana 'Toma 51', appena pubblicata. L'uscita di questo numero contiene un resoconto interessante dell'incontro internazionale sul corso di formazione degli operatori di cultura cinematografica che si è svolto in Italia, a Cagliari, lo scorso marzo. L'occasione e' stata quella di ricordare i settantanni della nascita della IFFS International Federation of Film Societies e della FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, che per quest'ultima coincideranno con l'8 novembre prossimo. 'Toma' è una delle riviste più importanti nel settore del cinema in Messico, che si occupa in particolare di questioni sociali legate al cinema piu' che del cartellone e degli aspetti commerciali. Oggi il sistema cinema messicano sta vivendo un momento interessante che coinvolge diversi soggetti, associazionismo e scuola in primo luogo, sia nello sviluppo e nello studio del linguaggio audiovisivo che in quello dell'autoformazione del pubblico presente nel movimento cinematografico. Gli orizzonti del movimento cineclubista mondiale contengono l'impulso che proviene dai tanti paesi che rendono sempre vivo il ruolo cosciente e critico del pubblico organizzato. Su questi temi, grazie alla FICC, l'Italia in questi settantanni di vita e' certamente tra i paesi piu' attivi e importanti, questa pubblicazione ne e' un concreto riconoscimento.

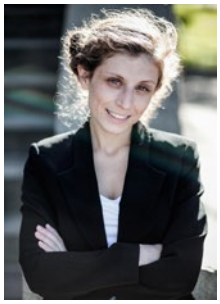
Gabo Rodriguez

FICC IFFS 1947 - 2017 | 70 anni in circolo

Visita alla città di Volgograd

Circoli del Cinema e Cultura nella gloriosa Stalingrado

Dalla nostra inviata a Mosca Irene Muscarà, attrice



Irene Muscarà

La città di Volgograd in Russia si trova lungo le rive del fiume Volga. Ha circa un milione di abitanti e un aspetto accogliente e vivace. Se non la conoscete con il nome di Volgograd, la ricorderete sicuramente con il vecchio nome di Stalingrado. Proprio qui, durante la seconda guerra mondiale fu combattuta quella cruenta e decisiva battaglia che segnò la ritirata e la prima grande sconfitta della Germania nazista. Durante la seconda settimana di Ottobre si è svolto qui un festival dedicato al cinema e alla cultura italiana, a cui sono stata invitata per alcuni giorni in qualità di attrice e... anche di italiana. Questo festival è stato promosso e organizzato soprattutto grazie all'impegno del circolo del cinema dell'Università di Volgograd, che raccoglie tanti studenti appassionati di cinema. In questa città sono stata invitata per recitare in particolare un mio monologo teatrale, *Gate A33*, già conosciuto e apprezzato in altre diverse manifestazioni e che nel 2016, allo *United Solo Festival* di New York, ha perfino avuto il primo premio quale migliore interpretazione. E' un testo di una semplice storia di un'anziana signora russa, bloccata all'aeroporto *Kennedy* di New York perché il suo volo è in forte ritardo. In attesa dell'aereo che la riporti a Mosca dopo tantissimo tempo vissuto all'estero, lei ha modo di riflettere sulla sua città di cui ha solo un vaghissimo ricordo. Solo alla fine si scoprirà la ragione vera del viaggio della nostra eroina. Un testo che mi è piaciuto scrivere sulla base di racconti reali di immigrati russi. (https://www.youtube.com/watch?v=xbtfCbNfKoc).Ho recitato questo monologo con vera passione per il pubblico degli studenti presenti e per i soci del circolo del cinema di Volgograd. Sono rimasta colpita dall'attenzione e dall'alto livello culturale di questi ragazzi, dalla loro vivacità intellettuale e dal forte interesse nei confronti della cultura italiana. Ho incontrato in questo mio viaggio la professoressa Galina Zhdankina, fondatrice e presidente del circolo del cinema, nonché docente di storia del cinema all'Istituto Vgiik dell'Università d'Arte e Cultura di Volgograd. Galina Zhdankina è una insegnante di vecchio stampo. E' colta e piena di energie. Una grande attrazione per i suoi studenti con lei sempre piena di attenzioni nei loro confronti, insomma un punto di riferimento fondamentale per tutti loro. E' lei che mi ha accolto in modo gioviale e deciso, spiegandomi il senso di questo impegno, *"Il circolo del cinema ha una funzione molto importante nella nostra città, perché ha il compito di diffondere e di distribuire i film di autore e di qualità e di aprirci al mondo. Sono iniziatrice di diversi progetti legati al cinema, tra cui il festival intitolato 'Cinema senza confini a Volgograd'*. Ma ci tiene a precisare e sottolineare, *"Senza l'aiuto dei giovani studenti che costituiscono l'anima viva, l'ossatura e la parte organizzativa del circolo del cinema, la realizzazione di questi eventi sarebbe impossibile. Non è un caso che molti dei giovani membri dei circoli del cinema presenti in città, dopo gli studi scelgano attività e professioni artistiche"*. E' stata per me un'esperienza indimenticabile che mi ha tanto arricchito e fatto incontrare una realtà sociale bella e viva. In un altro tempo sembra impossibile immaginare questa città costretta in un campo di battaglia e di morti, con milioni di soldati opposti con coraggio e forte sacrificio , casa per casa, contro l'invasione e la disumanità dell'esercito nazista imperante in Europa. Sono stata e sono tornata da Volgograd con il cuore pieno di calore e di speranza. Il teatro, il cinema e i circoli che lo promuovono, la cultura in generale hanno un grande valore per tutta Volgograd. Ho visto così con i miei occhi come la cultura abbia un posto fondamentale nella vita e nelle speranze dei tanti ragazzi e giovani che aspirano ad un mondo migliore. Un mondo tranquillo e pacifico come il fiume che attraversa la città che troppi orrori ha già dovuto subire e assistere.

Foto di gruppo del circolo del cinema universitario di Volgograd

Irene Muscarà e Galina Zhdankina responsabile del circolo del cinema universitario di Volgograd

Irene Muscarà davanti alla statua 'Madre Russia', simbolo della resistenza al nazismo della battaglia di Stalingrado tra l'estate del 1942 e il 2 febbraio 1943

Irene Muscarà

Resoconto dell'incontro svoltosi a Santa Fe dei circoli iberoamericani

Incontro dei Circoli del Cinema Iberoamericani

A Santa Fe, in Argentina, si è svolto dal 4 all'8 ottobre il VII incontro delle delegazioni dei Circoli del Cinema Iberoamericani

Julio Lamaña

Erano presenti all'importante appuntamento dei circoli del cinema a Santa Fe, Cristina Marchese (Argentina), Mauricio F. Gómez (Argentina), Claudino de Jesus (Brasil), Fernando Henríquez (Uruguay), Marcela Aguilar(Colombia), Joao Paulo Macedo (Portugal), Lázaro Alderete (Cuba), Julio Lamaña (Catalunya), collegati in audiovideo con Gabriel Rodríguez (México), Laura Godoy (Ecuador) e Elizabeth Carrasco (Bolivia). L'incontro è servito per mettere a punto lo stato del cineclubismo nei singoli paesi e per esaminare, in relazione a progetti da realizzarsi con la IFFS – *International Federation of Film Societies*, idee utili a costruire una solida Rete dei circoli del cinema Iberoamericani tesa a sviluppare iniziative comuni sul tema del rapporto tra cinema e formazione. La riunione ha fatto emergere quanto la crisi istituzionale ed economica di alcuni paesi stia in generale condizionando l'organizzazione delle attività dei Cineclub. Sebbene in alcune realtà lo stato di salute dell'associazionismo culturale cinematografico continui ad essere eccellente, come lo è a Cuba con il consolidamento del *Premio Don Chisciotte* presente nel Festival del Cinema dell'Avana, o in Brasile dove è programmata un'Assemblea straordinaria del Consiglio Nazionale dei Cineclub per il loro rilancio. Il tema della ripresa complessiva appare cosa necessaria, in considerazione della stasi che si è venuta a determinare dopo l'incontro avvenuto nel 2015 ad Ostia (Italia), che ha portato ad uno stato di crisi interna. Da ciò l'impegno a lavorare nei prossimi mesi per una strategia che superi e risolva una difficile situazione. Molto utile e positivo è stato lo scambio delle singole esperienze nazionali che i diversi delegati hanno rappresentato, in particolare quello incentrato sul lavoro nelle scuole, sul tipo di sostegno delle istituzioni pubbliche, sulle differenze esistenti tra le realtà urbane e quelle rurali e sull'importanza della formazione critica del pubblico dei bambini nell'impatto con i mezzi di comunicazione di massa. Dal confronto è emersa ancora l'esigenza di realizzare alcune proposte per l'immediato futuro, quali quelle di raccogliere documentazione audiovisiva realizzata da bambini e giovani in modo da mettere insieme un programma da diffondere attraverso la rete distributiva della IFFS, la CINESUD. Un altro obiettivo che si affianca al precedente è quello di preparare un programma di proposte cinematografiche sempre realizzate da giovani da proporre nel prossimo festival del cinema di Santa Fe. E ancora, risulta ugualmente prioritaria l'idea di realizzare una pubblicazione specifica che inglobi le diverse esperienze sulla metodologia dell'organizzazione del lavoro nell'ambito del rapporto cinema e istruzione.

Il VII EIAC incontro iberoamericano dei cineclubs, si è svolto al Festival di Santa Fe - Argentina (foto di Julio Lamaña)

Da sx: Julio Lamaña (Catalunya); Claudino de Jesus (Brasil), Cristina Marchese (Argentina), Marcela Aguilar (Colombia), Fernando Henríquez (Uruguay), Lázaro Alderete (Cuba), Joao Paulo Macedo (Portugal) (foto autoscatto di Julio Lamaña)

Riunione di lavoro del VII incontro iberoamericano dei cineclubs (foto di Julio Lamaña)

Infine, nell'ultimo giorno dei lavori, questi obiettivi generali hanno portato i delegati a elaborare e sottoscriverne l'impegno in un documento articolato in 7 punti, definito la Carta di Santa Fe.

(stralcio del verbale della relazione di Julio Lamaña, traduzione di Marco Asunis)

La carta di Santa Fe

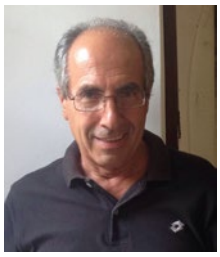
Nella città di Santa Fe (Argentina) si è svolta la VII Riunione dei Cineclub Iberoamericani (EIAC), nell'ambito della rassegna del Festival cinematografico di Santa Fe, realizzato tra il 4 e il 7 di ottobre del 2017. I delegati presenti del movimento associazionistico cinematografico Ibero-Americano, al fine di riconoscere e rilanciare il ruolo dei circoli del cinema come associazioni civili *non profit* quali enti di formazione del pubblico, concordano di:

1. promuovere la creazione di una rete Iberoamericana principalmente per lavorare per la formazione di nuovi pubblici (soprattutto di bambini e giovani), per promuovere l'incontro di autori cinematografici impegnati nella cultura audiovisiva tra i paesi dell'America latina;
2. incoraggiare i rapporti con i ministeri e le istituzioni culturali e dell'istruzione, per lavorare nella formazione del pubblico cinematografico, attraverso le scuole e all'interno delle comunità dei nostri paesi;
3. sostenere la continuità dell'apporto pubblico al Festival di Santa Fe, sia per i contenuti cinematografici che esso propone e sia per l'opportunità che offre della presenza di operatori del cinema e del movimento cinematografico;
4. rafforzare i contatti con istituzioni cinematografiche, distributori, editori, scuole di cinema e accademie cinematografiche nazionali, per metterle in relazione con il lavoro cinematografico internazionale;
5. organizzare e promuovere l'utilizzo delle Videoteche nelle comunità, in funzione dell'educazione all'audiovisivo e all'inclusione sociale;
6. preparare una raccolta di cortometraggi realizzata da bambini e giovani, da proporre ai circoli del cinema Iberoamericani attraverso la piattaforma distributiva dei cineclub Cinesud, *Cinema del sud;*
7. diffondere il *Don Quijote Awards* dell'*International Cineclubs* (FICC) tra i cinema e i Festival Ibero-Americani.

Rassegne

Pordenone, capitale del cinema muto

L'annuale rassegna si è svolta al Teatro Verdi dal 30 settembre al 7 ottobre



Franco La Magna

Silent movies. Cinema delle origini. Da 36 anni il cinema muto ha fissato in Pordenone (se si eccettua la parentesi di Sacile) la sua capitale nazionale, addirittura mondiale, dove come in religioso pellegrinaggio, studiosi, storici, critici, conservatori di cineteche, restauratori o semplici cinephiles provenienti da ogni parte del pianeta giungono, come in pellegrinaggio, a quello che hanno appassionatamente definito "il festival più bello del mondo". Nato nel 1982 (con le proiezioni di una collezione di film di Max Linder) e diretto fino all'89 dallo storico Davide Turconi, eponimo degli storici del cinema (dallo scorso anno, dopo il quasi ventennio dell'inglese David Robinson, la direzione artistica è stata affidata al critico di "Variety" Jay Weissberg) il Festival - o come oggi è conosciuto le "Giornate del Cinema Muto di Pordenone" - riafferma ad ogni tornata la cruciale importanza assunta per la conoscenza del cinema muto mondiale. Un programma sontuoso, a tratti perfino cavillosamente filologico, che dal 30 settembre al 7 ottobre ha incollato i sempre più numerosi aficionados (anche giovani) alle poltrone del Teatro Verdi, passando dai sette film della prima parte di una retrospettiva scandinava (opere svedesi, danesi, finlandesi e norvegesi) - sulla scia dei maestri Victor Sjostrom e Mauritz Stiller (titoli di punta *La fidanzata di Glomdal*, 1926, di Carl Theodor Dreyer, esempio classico di film rurale norvegese, e il cupo ed opprimente *La prova del fuoco*, 1922, di Sjostrom), rassegna tesa tuttavia ad una rivalutazione di opere "dell'età dell'oro" rimaste però in ombra - a quelli della Cineteca Italiana (tra cui *Il Fiacre n.13*, 1917, di Alberto Capozzi e Gero Zambuto,

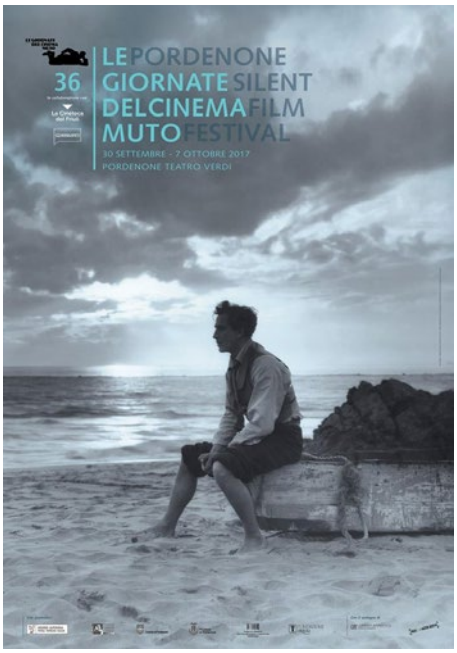
"Il Fiacre n. 13" (1917) regia di Alberto Capozzi (nella foto) e Gero Zambuto

dalla trama vertiginosa imbevuta di clamorosi colpi di scena; lo sperimentale *Schatten: Eine Nachtliche Halluzinazion*, 1923, di Artur Robison, privo di didascalie; lo stravagante, tenebroso, demoniaco *Seven footprints to Satan* ("La scala di Satana", 1929) di Benjamin Christensen, che alla fine si rivela solo uno scherzo). E ancora dai film di viaggio sovietici, con filmati di spedizioni etno-antropologiche in luoghi remoti abitati da minoranze linguistiche e vari gruppi etnici (8), a film muti giapponesi, ma distribuiti con colonna sonora postsincronizzata (2), alla Grande Guerra (15 opere, soprattutto sulle impressionanti conseguenze del primo conflitto mondiale sulle donne rimaste improvvisamente sole a causa della partenza dei mariti e padri, sui

"Carmen" (1918) di Ernst Lubitsch, con Pola Negri

bambini denutriti e i soldati vittime di shock da bombardamento...); fino a giungere alle "Origini del Western" (13 film, terza parte di un programma dedicato quest'anno ai western europei sulla "mania del selvaggio West - si legge nel ricco, prezioso e meticoloso catalogo - che furoreggiò specialmente in Francia, dove Gaumont divenne il produttore più importante quando ingaggiò l'attore-sceneggiatore-regista Joe Hamman..."). Tre le opere scelte per omaggiare la polacca Barbara Apolonia Chałupiec (in arte Pola Negri), stella di prima grandezza del firmamento hollywoodiano qui agli inizi d'una strepitosa carriera: *Mania* ("Il calvario di un'anima", 1918) regia di Eugen Illés, tragica ascesa sociale di un'operaia; *Der Gelbe Schein* ("La tessera gialla", 1918) di Victor Janson e Eugene Illés e infine l'atteso *Carmen* (1918) di Ernst Lubitsch, l'ormai celeberrima vicenda della sensuale sigaraia di Siviglia, dove l'attrice-ballerina ha modo di manifestare tutto il suo fascino fatale, fino alla funesta conclusione. Del grande regista-documentarista e produttore cinematografico milanese Luca Comerio le "Giornate" hanno poi proiettato ben 15 documentari, terza parte

"Il Fauno" (1917) di Febo Mari



www.giornatedelcinemamuto.it

di un progetto triennale ("Luca Comerio 3"), passando da filmati sulla guerra coloniale del 1912, alle prime adunate dei fascisti, al famoso carnevale di Nizza, ecc...; mentre dell'altro grande documentarista Roberto Omegna è passata una antologia di filmati neuropatologici (sezione "Riscoperte e Restauri"). Cinque programmi hanno mostrato la sezione "Nasty women", le irrefrenabili signore spregiudicate della commedia americana degli anni 10,Léontine, Rosalie, Cunégonde, Lea, Bridgete... L'espressione "nasty women" nasce dallo spregevole fiotto di rabbia di Trump avverso Hillary Clinton durante la campagna elettorale ("such a nasty woman", ossia "che donna odiosa") che da allora è diventato un hashatg virale su Twitter, vero e proprio simbolo di rivendicazione femminista. Tra domestiche, donne incapaci di cucinare, ecc...ne succedono di tutti i colori. Spiccano in "Canone rivisitato/The canon revisited" (8) due film di "matrice siciliana", *L'emigrante* (1915) e *Il fauno* (1917), quest'ultimo a cent'anni dalla realizzazione, entrambi dell'eclettico regista-sceneggiatore e soggettista messinese, di famiglia aristocratica, Alfredo Giovanni Leopoldo Rodriguez (in arte Febo Mari). Mari vanta il primato d'essere stato il solo *metteur en scène* a dirigere Eleonora Duse in *Cenere* (1916), unica interpretazione cinematografica della grande attrice teatrale italiana, mentre emergono tra le sue più note apparizioni cinematografiche *Il fuoco* (1915, suo il soggetto e la sceneggiatura, che godè d'uno strepitoso successo di pubblico e fece assurgere la siciliana Pina Menichelli nell'empireo delle grandi dive) e *Tigre reale* (1916), tratto dall'omonimo romanzo di Giovanni Verga, ambedue diretti Giovanni Pastrone, regista del celeberrimo *Cabiria*, l'opera

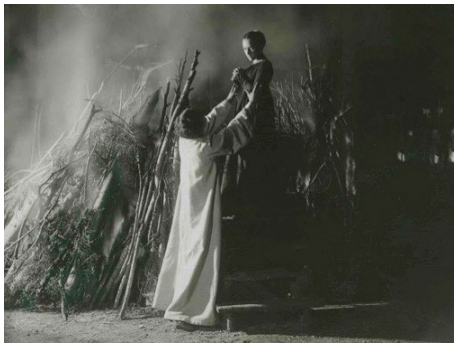
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

più nota di tutto il cinema muto italiano). Fotografato da Giuseppe Vitrotti, *Il Fauno* è interpretato da Nietta (Antonietta) Mordeglia ("Fede", già primattrice giovane della compagnia Galli e della compagnia Di Lorenzo); il catanese Oreste Bilancia - che con i suoi oltre cento film interpretati a partire

Anna Fougez in "Fiore selvaggio" (1921) di Gustavo Serena

dal 1914 e fino al 1944, è in assoluto l'attore siciliano più presente nel cinema nazionale ed europeo - veste i panni di "Astuzia". Nella stessa sezione ancora il celebre *The Crow* ("La folla", 1928), capolavoro di King Vidor, proposto altresì dalle "Giornate" come evento di apertura/opening night/special events il 30 settembre, con esecuzione dal vivo dell'Orchestra San Marco di Pordenone, diretta da Carl Davis. Ma, altresì, di grande interesse appaiono l'americano *A fool there was* (1915) di Frank Powel, protagonista la vamp Theda Bara, la donna-vampiro (da cui deriva il termine "vamp"), che riduce in cenere gli uomini da lei accostati ed "amati" e



"La prova del fuoco" (1922) di Victor Sjostrom

il fantascientifico russo *Aelita, regina di Marte* (1924) regia di Jakov Protazanov. Dunque, donne e ancora donne, senza esclusione delle italiane Anna Fougez (al secolo Maria Annina Pappacena), la sciantosa per antonomasia, protagonista dell'unico film ritrovato (e da lei stessa scritto), *Fiore selvaggio* (1921) regia di Gustavo Serena, in cui appare nei panni di una pastorella di cui s'innamora un talentuoso musicista e con il quale andrà a vivere, divenendo una donna elegante e raffinata. Ma l'intromissione dei bigotti genitori del compositore presto distruggerà l'idillio…Non sono mancati anche film con le altre dive nazionali: Leda Gys interprete di *Trappola* (1922) di Eugenio Perego (nella sezione "Cineteca Italiana") e Gigetta Morano ("Il Fiacre n. 13"). Altro capolavoro, per quanto poco riproposto e qui fortunatamente ripreso, è il pacifista, antibellicista e umanissimo inglese *Dawn* (1928) di Herbert Wilcox "uno dei più controversi film degli anni '20, storia dell'infermiera britannica Edith Cavell, fucilata dai tedeschi all'alba del 12 ottobre 1915 a Bruxelles per aver alle-

Louise Brooks

stito una rete di aiuti a favore dei soldati dei paesi alleati" (dal Catalogo). Una grande lezione umanitaria, superbamente interpretata dall'attrice Sybil Thorndike, opera che provocò una lunga questione diplomatica ed in Gran Bretagna venne proiettata (al contrario del Belgio) in versione censurata, alle "Giornate" ripresentato (con due finali leggermente diversi) in versione originale faticosamente riassemblata con la scioccante scena dell'esecuzione. Due i film antibolscevichi e antisovietici di provenienza USA, da sempre ossessionati dal "pericolo rosso". "Cinema delle origini/Early Cinema", con i programmi "Victorian Cinema" e "Tableaux Vivants" e l'attesissima sezione "Riscoperte e restauri" - dove sono stati proiettati, tra gli altri, circa venti minuti dell'americano, ritrovato al Narodni Filmovy Archiv di Praga, *Now we are in the air* ("Aviatori per forza", 1927) di Frank R. Strayer, protagonista la celeberrima Louise Brooks (una delle dive più amate e icona del cinema muto, allora all'apice della carriera) - ha concluso il programma 2017 che il 7 ottobre ha proposto come evento di chiusura *The student prince in old Heidelberg* ("Il principe studente", 1927) di Ernst Lubitsch, esecuzione dal vivo dell'Orchestra San Marco di Pordenone diretta da Mark Fitz-Gerard. Omaggio a Buster Keaton con il film *The butcher boy* (1917). Ottime, come sempre, le performaces pianistiche e dei vari musicisti che hanno superato la terribilità dell'immagine muta con composizioni originali, decuplicando con l'indispensabile supporto sonoro l'emotività e la commozione umana (ed estetica). Le "Giornate" sono organizzate dalla Cineteca del Friuli (diretta da Livio Jacob) che quest'anno festeggia i quarant'anni di attività (è stata

"Il principe studente" (1927) di Ernst Lubitsch

inaugurata il 26 febbraio 1977) ed oggi vanta un patrimonio di circa 18mila titoli in pellicola, conservati nell'Archivio Cinema di Gemona, oltre a 30mila titoli in vari formati, ed una biblioteca specializzata ricca di oltre 25mila volumi e centinaia di riviste. Durante le "Giornate" è stato consegnato il premio "Jean Mitry" (assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto). Master Class musicale, "Collegium" (dialoghi in senso platonico di esperti e studiosi con i collegians, giovani che vogliono avvicinarsi al cinema muto, i quali alla fine hanno scritto un breve saggio, il migliore dei quali ha ricevuto un premio mentre gli altri sono pubblicati sul sito delle "Giornate") e come sempre la possibilità di visitare lo spazio del Festival ("FilmFair") "dove si possono trovare memorabilia, dvd, libri e gadget sul cinema e anche il merchandising ufficiale delle Giornate" al secondo piano del Teatro Verdi di Pordenone (dove il Festival si svolge), hanno costituito ancora un non trascurabile surplus di "attrattive" offerto ai partecipanti, il cui numero cresce di anno in anno. Enti promotori (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Direzione Generale per il Cinema, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Comune e Provincia di Pordenone, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Pordenone, Fondazione Friuli). Una vera e propria pletora di sostegni, sponsor privati e collaborazioni, incapaci tuttavia di reggere finanziariamente un Festival che ha visto progressivamente e pericolosamente ridurre i contributi al punto da metterne a rischio perfino la sopravvivenza, nella quasi totale indifferenza di quelle stesse istituzioni che apparentemente ne difendono la conservazione.

Franco La Magna

Cinema e marchette

The Iron Lady, di Phyllida Lloyd (2011): quando il cinema si fa lacchè, quando la settima arte si fa cortigiana, e si prostra

Prostituíre, da prostiùere, (lat.), per similitudine con prostàre, esporre per farne traffico, da pro, avanti e stitùere o statúere, porre, mettere, ma anche stare fermo, immobile, lasciando che gli altri facciano mal uso; (fig.) abbassare, avvilire;

Postríbolo, da prostíbulum, (lat.), da prostàre, essere esposto, messo in vendita sul pubblico mercato, da pro, avanti e stíbulum o stàbulum, star fermo immobile, stàbilis, essere stabile, stàbulum, taverna, o anche nel significato di bordello, luogo di prostituzione, lupanare, dove d'abitudine, le meretrici di basso stato, donne di strada, si direbbe oggi, sedevano sull'uscio dei fornici, in mostra per attrarre clienti, cosicchè venivano chiamate anche pro-stibulae.

Perché, se uno vende la sua bellezza per denaro a chiunque la desidera, lo chiamano prostituto [...] e analogamente quelli che vendono per denaro la sapienza a chiunque, vengono chiamati [...] prostituti.
(Senofonte, Memorabili, I, 6, 132)

Facciamola finita, venite tutti avanti/nuovi protagonisti, politici rampanti,/venite portaborse, ruffiani e mezze calze,/feroci conduttori di trasmissioni false,/ che avete spesso fatto del qualunquismo un arte/coraggio liberisti, buttate giù le carte/tanto ci sarà sempre chi pagherà le spese/in questo benedetto, assurdo bel paese./
(Francesco Guccini, Cirano, In D'amore, di Morte e di altre sciocchezze, 1996, Emi Music)

Antonio Loru

È triste, veramente triste quando una grandissima attrice come Meryl Streep, presta la sua immagine, la sua immensa bravura interpretativa per portare sulla schermo una delle più spietate ideatrici, fautrici ed esecutrici di politiche sfrenatamente liberistiche, che al contrario del suo illustre e antico connazionale Robin Hood, lei invece ha rubato lo Stato sociale ai poveri per migliorare la qualità del caviale e dello champagne ai ricchi e smidollati lord delle finanza e dell'economia della rendita d'impresa inglese; contemporaneamente a un attore di mezza tacca americano, il cow boy Ronald Reagan, che negli USA separava le vacche grasse a vantaggio dei capitalisti americani, al resto, ai peones, per la delizia dei cultori dell'italiano àulico ai peoni, solo vacche magrissime, smunte, malate. Ancora più triste è che il cinema, la forma d'arte più evoluta e caratteristica del '900, si degradi a veicolo di pessima ideologia d'accatto, a fabbrica di falsi storici, utili a rendere nelle menti ottenebrate degli uomini d'oggi, il liberismo clerico-bancario, qualcosa di naturale, inevitabile e financo immodificabile, così da presentarlo ai popoli del mondo, bovinizzati dal racconto del grande apparato tecnico massmediologico di distrazione di massa, distruttore dei pochi neuroni cerebrali rimasti ad abitare le grandi praterie semidesertiche di enti intelligenti delle teche craniche, quale unico e inevitabile sistema di vita, individuale e di gruppo, civile e soprattutto sociale. Ora, se Meryl Streep si concede ogni tanto, (forse un po troppo spesso) alle lusinghe del botteghino incurante della qualità artistica e dell'importanza educativo-politica, in senso etimologicamente forte, delle performances di un arista consapevole del proprio ruolo e della funzione dell'arte nel mondo, non risultano agli atti, per la regista, lavori cinematografici che possano entrare anche solo nel novero dei film decenti di evasione, quelli che per pura disperazione, quando il mondo esterno sembra abbia deciso in blocco di abbandonarci, guardiamo, mezzo affogati nel divano di casa. Tanto per sapere di chi e di che cosa stiamo parlando, il film *Mamma mia*, è considerato, dagli esperti del nulla cinematografico, il suo lavoro artisticamente meglio riuscito. Sti capperi sotto sale, direbbero a Roma!! Un cattivo servizio reso al cinema, un pessimo servizio reso alla verità storica e alla crescita della coscienza politica, alla quale questo genere di cinema deve guardare, se vuole davvero educare al vero (umano) e al giusto (umano), attraverso la sinestesia dei suoi racconti. In questo senso, se non vogliamo parlare del sesso degli angeli, in altre parole, se siamo sinceramente interessati alla giustizia sociale e non solo agli scintillanti lampadari dei diritti civili, bisognerà pur dire che in arte, così come in politica, non tutto quello che le donne fanno è buono, esatto, vero! Se vogliamo buttarla in politica, per esempio, e parlare senza ipocrisia, falsi pudori, appiattimenti sul politicamente corretto, dobbiamo affermare con forza che la politica, che vuole cambiare davvero le cose, è lampante che invece dev'essere assolutamente scorretta e antagonista di quei valori egemoni che consentono il dominio del reale sul desiderio dell'impossibile, cioè di un mondo diverso, di una società immaginata a somiglianza dei diritti della stragrande maggioranza degli appartenenti ai popoli di tutto il mondo odierno, dominato, anche grazie a questi racconti oppiacei, dal liberismo, oramai *Bestia Trionfante* in lungo e in largo il globo terracqueo. Se cominciamo a ragionare senza il pregiudizio delle buone intenzioni dei radical chic, che per dare un tocco di vuota bellezza estetica sono posti dal potere a capo di istituzioni ed enti privi in effetti di qualsiasi potere politico reale, quel potere cioè che agisce sullo stato presente, sgombrando il campo dalle condizioni che impediscono un reale progresso per le classi lavoratrici e per quell'enorme esercito che sempre più a livello mondiale va ingrossando le sue file, quello che un tempo si chiamava sottoproletariato, promuovendo al loro posto, e stabilizzando, politiche concrete di aiuto agli ultimi, perché prima possibile possano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

allinearsi, se non loro i loro figli, (ma meglio loro, perché di rimando in rimando si rischia di *assuefarsi al tranquillante del gradualismo*), sulla linea di partenza, per concorrere a quella grande gara, (che il comunismo non annulla, è una balla, la esalta invece), che culmina nel riconoscimento e nel premio al merito; ma il merito non sarà una medaglia o un gran pacco di denaro ai singoli, ma una società più vivibile per tutti; allora anche le *quote rosa*, le preferenze femminili semplici o doppie, appariranno non solo inutili, ma anche offensive, in primis per quelle donne, che davvero emancipate, vi vedranno solo il penoso tentativo di coinvolgere il loro genere nella responsabilità di questa sciagurata politica liberista che sta rendendo, forse per la prima volta nella storia, uomini, donne, bambini, insomma tutti, dalla nascita fino alla morte, schiavi, marionétte del grande e unico potere clerico-bancario mondiale. Che tante porcate antipopolari, negli ultimi trent'anni, nel mondo e in Italia, portino la firma di donne, in politica così come nell'imprenditoria, nei partiti politici così come nei sindacati, è ormai consegnato ai libri di storia, (Margareth Hilda Thatcher, nata Roberts, è in questo senso il paradigma universale dei danni che in politica una donna può fare quanto e meglio di un uomo). Chi se ne frega se a sbattercele in saccoccia queste nefandezze è un brutale maschione o una graziosa, elegante e distinta signorina, botticelliana nel sembiante ma' donna spietata, decisa a portare a compimento il proprio proponimento politico, incurante delle lacrime e del sangue che per questo deve il popolo versare, o una sciattona condannata al nubilato perpetuo che magari si vendica, inconsapevolmente, di questo suo status ontoesistenziale, sul resto del genere umano, promuovendo, licenziando, emanando leggi, decreti, provvedimenti, ordinanze che assimilano la pensione all'orizzonte che si sposta nel tempo col trascorrere degli anni del lavoratore, (che sempre più spesso rischia di non raggiunge in vita il traguardo, o di godere per pochissimi anni di un meritato riposo dignitosamente pagato, da costui strapagato con oltre quaranta [40!] anni di lavoro, e non dell'ETERNO RIPOSO, donato dal Signore DOMINEDEO), e deve anche sorbirsi le lacrime in mondovisione di chi questa situazione l'ha ideato, firmata, licenziata! Credo che tanti di noi hanno personalmente conosciuto persone per bene, che dopo il lavoro di una vita, di fronte alla vergogna di vedersi scippare la casa ipotecata dalle banca per poche migliaia di euri che non è riuscito a pagare, si sono appesi a una corda, o fatti saltare il cervello sparandosi in testa. Il cinema che è stato, particolarmente dal Secondo Dopoguerra fino agli Anni Settanta, il più popolare e diffuso strumento di elevazione spirituale delle coscienze operaie, contadine, studentesche, della vera emancipazione femminile, non deve essere sfacciatamente offeso da filmacci come *The Iron Lady*, di Phyllida Lloyd.

Antonio Loru

Lirica

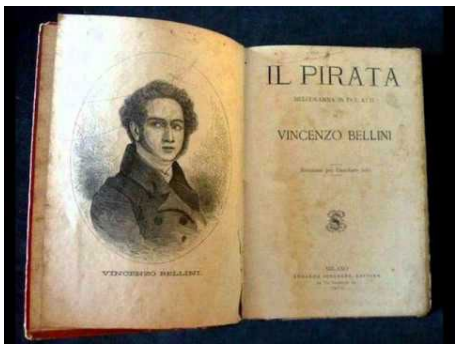
Il pirata di Vincenzo Bellini

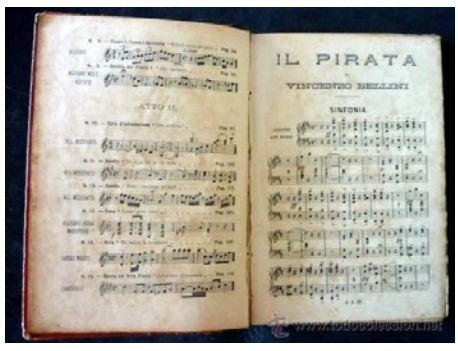
Torna alla Scala di Milano. Mancava dal 1958. Farà parte del cartellone 2017/18

Orazio Leotta

La prima sarà il 29 giugno 2018, di seguito sono poi previste altre sette repliche, l'ultima il 19 luglio. Direttore sarà Riccardo Frizza con la regia di Cristof Loy e i costumi di Ursula Renzenbrink. Torna pertanto il belcanto belliniano al Teatro alla Scala di Milano dopo anni di assenza. Riscoprire il belcanto, tassello fondante e non abbastanza rappresentato della nostra tradizione, significa trovare voci che possano restituirne l'incanto e la sfida e direttori che ne conoscano i segreti. "Il pirata" è l'opera con cui il ventiseienne catanese Vincenzo Bellini, chiamato da Domenico Barbaja, debuttò alla Scala nel 1827, inaugurando un felice sodalizio artistico con il librettista Felice Romani. Opera fondamentale nella diffusione sulle scene italiane di una nuova temperie romantica, tradotta in scena da tempeste, naufragi e da una grande scena di pazzia per la protagonista. L'ultima apparizione dell'opera alla Scala risale al 1958, con la direzione di Antonino Votto e Maria Callas che segnava una delle tappe più leggendarie della sua carriera. Oggi la proibitiva parte di Imogene è affidata a Sonya Yoncheva, che dopo il trionfo in *Norma* a Londra con Antonio Pappano è il soprano più accreditato nel mondo in questo repertorio. Come già riportato, la regia è affidata a Christof Loy, al suo debutto alla Scala, uno dei registi più interessanti della scena europea, che ha dato un contributo fondamentale alla rivalutazione del repertorio belcantistico anche dal punto di vista drammaturgico. Famose in particolare le sue regie delle opere "Tudor" di Donizetti. Oltre alla Yoncheva fanno parte del cast Piero Pretti (Gualtiero, tenore) e Nicola Alaimo (Ernesto, baritono). Quanto alla trama, l'azione si svolge in Sicilia, nel Castello di Caldora e nelle sue vicinanze: il duca Ernesto di Caldora, potente signore siciliano, ama Imogene, che è innamorata di Gualtiero. Perciò si vendica del rivale, fa trionfare il partito degli angioini, avverso a Gualtiero, e lo fa esiliare in Aragona. Gualtiero arma una squadra di pirati e per dieci anni fa la guerra agli angioini, sperando un giorno di poter rivedere e riconquistare Imogene. In un decisivo scontro con Carlo d'Angiò, la flotta dei pirati è sgominata, tranne la nave di Gualtiero, che fa naufragio nei pressi di Caldora. Il pirata rivede Imogene e l'accusa d'averlo tradito e d'aver sposato il suo rivale. Le chiede di fuggire con lui, ma la donna rifiuta, perché, ora che è madre e sposa il suo posto è quello di stare accanto al marito. Ernesto, avvisato del naufragio, trova il rivale e lo sfida a duello, ma resta ucciso. Gualtiero è condannato a morte ma, nonostante l'insurrezione dei pirati intervenuti per liberare il loro comandante, si precipita in un burrone dall'alto di un ponte.

Sonya Yoncheva





Spartito de "Il Pirata" (1826) di Vincenzo Bellini

Maria Callas

Orazio Leotta

Aspettando la Festa del cinema di Roma

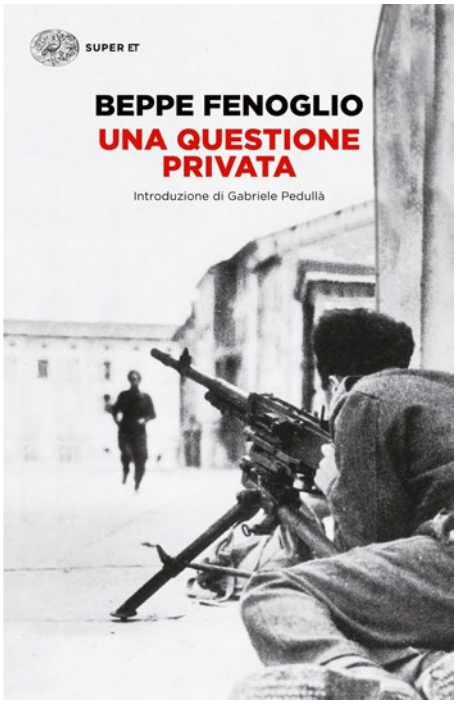
Spettatrice Qualunque

Quest'autunno la SQ (Spettatrice Qualunque) é più confusa del solito. Ancora non si è ripresa dall'indigestione di film visti a Venezia e già sente parlare della Festa del cinema di Roma. Nell'ultimo mese ha commesso un peccato mortale, non è andata a vedere *Blade Runner 2049*. Poi ha commesso un peccato da scomunica: ha comprato il libro di Walter Siti *Il Contagio* per andare a vedere, invece (inorridite suoi lettori, al posto di *Blade Runner*!!!!!), il film omonimo perso a Venezia. Dopo poche pagine, ha buttato il libro e ha deciso di non andare a vedere il film. C'è rimasta molto male per la delusione di un libro che sfogliato in libreria aveva illusoriamente mostrato le sue parti migliori. Pagine di descrizione di borgate e dei loro abitanti comiche e commoventi allo stesso tempo. Il trailer del film mostrava un meraviglioso piano sequenza del palazzo dove sono ambientate le storie e una veloce panoramica dei suoi abitanti. Ma poi il libro le è sembrato solo un susseguirsi monotono di penetrazioni anali e il carico da 90 l'ha aggiunto un suo amico confidandole che la visione dell'opera di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini, se non fosse stato per le *Giornate degli autori*, se la sarebbe volentieri risparmiata. Con questo carico di peccati sulle spalle, la SQ, si è di nuovo trascinata in libreria e per entrare in sintonia con il Festival di Roma, poiché le interessano sempre i film tratti dai libri, ha deciso di leggere (è onesta, non dice rileggere) *Una questione privata* di Beppe Fenoglio e *Capitan Mutanda* di Dav Pilkey. La duplice, contemporanea, lettura l'ha un po' disorientata. Per aiutarsi a scrivere questo pezzo, ha guardato allora i film con uscite prossime. A novembre ha trovato di nuovo *Capitan Mutanda* e *La corazzata Potemkin*. *La corazzata Potemkin* che lei, come tutti (ok, come molti, la SQ chiede scusa ai CP-Cinefili Puri) ricorda grazie a Paolo Villaggio quando faceva urlare a Fantozzi: "La Corazzata Kotiomkim è una cagata pazzesca" e non per Sergej M. Ejzenstejn. Ha capito così che *Capitan Mutanda* di David Soren sarà il film cult dell'anno e già sta cercando di trovare una multisala dove proiettino i due film contemporaneamente per andarci col nipotino. È ovvio che al nipote farà vedere la Corazzata Potemkin mentre lei, emula dei CP che rivedono più volte, volentieri, lo stesso film, andrà a rivedersi *Capitan Mutanda* giá visto al festival di Roma. D'altronde Capitan Mutanda *"veloce come un elastico, potente come uno sciacquone, esplosivo come un petardo"* le dicono è stato vietato in alcune scuole americane perché ritenuto scorretto, con linguaggio volgare e incitante al teppismo, come, quindi, farlo vedere ad un bambino? Tornando al Festival di Roma, andrà molto volentieri a vedere *Una questione privata* dei Taviani. Ha grandi attese sulla trasposizione del bel romanzo, che molti definiscono un capolavoro; difficile che i Taviani rovinino il racconto. Hanno sempre trattato con cura e sensibilità le opere letterarie ispiratrici di molti loro film. Senza citarne la ricca filmografia (come potrebbe farlo una SQ, rischierebbe incursioni smascherabilissime su wikipedia o al massimo su qualche bignamino di Mereghetti) *La masseria delle allodole* l'ha colpita al cuore con l'atroce dramma degli armeni narrato in modo mirabile. Poi andrà a vedere e, se le cose andranno così, tra partigiani innamorati e morti americani risentirà di nuovo l'attrazione fatale per *Capitan Mutanda* e si rintanerà nelle proiezioni di *Alice nella città*. Ma la SQ da bambina era una persona seria e qui rischia di fare riflessioni non troppo superficiali. Infatti Ella si interroga su cosa sia più giusto per un adulto che voglia aiutare a far crescere dei ragazzi, formandoli come persone serene e consapevoli. Spingere i ragazzi verso l'autonomia anche a costo di ribellioni feroci e rischi drammatici o offrir loro il caldo del nido che dà forza e sicurezza anche nel momento del volo? Dalle sinossi dei film in programma per "Alice nella città" e da alcune dichiarazioni ascoltate da Fabia Bettini e Gianluca Giannelli, curatori della sezione, sembra che *"la fame di estremo che caratterizza l'adolescenza"* sia le fil rouge teso verso l'emancipazione a tutti i costi ma c'è una storia che sembra protendere verso il nido. Un nido molto poco tranquillo, ma costruito in modo tale e con tale forza da una madre tossica da far sembrare l'infanzia di un bambino di sette anni, che vive in una casa dove le finestre sono perennemente oscurate da lenzuola e dove le persone con cui vive sono tossicodipendenti da eroina, la migliore del mondo (*The best of all worlds* di Adrian Goinginger). Questo film che la SQ spera proprio non deluda le sue aspettative le ricorda fortemente *Room*, la magia di una mamma che in una situazione orrenda anziché trasmettere al figlio sensazioni claustrofobiche di una prigionia senza vie d'uscita lo fa vivere in una fittizia-realtà di serena normalità: la stanza è il mondo, fuori il cosmo. Quindi? I film per ragazzi, inutile negarlo sottendono funzioni educative: la SQ non sa quale messaggio trasmetterà quest'anno la Festa di Roma. E, in fondo, il film premiato dal pubblico del 2016, *Capitan Fantastic*, da quale parte stava? Anticonformista senz'altro quel padre che teneva lontani i suoi figli dal mondo delle mode e delle scelte tradizionali ma quel bosco e quelle letture, in fondo non erano un altro tipo di nido costruito da un adulto per tenere lontane le sue creature dal mondo reale? La SQ, porca miseria, non andando al cinema nel mese di ottobre, è tornata ancora una volta in libreria, e, fidandosi

segue a pag. successiva

Il set in un condominio del Quarticciolo - Roma dove è stato girato "Il contagio"

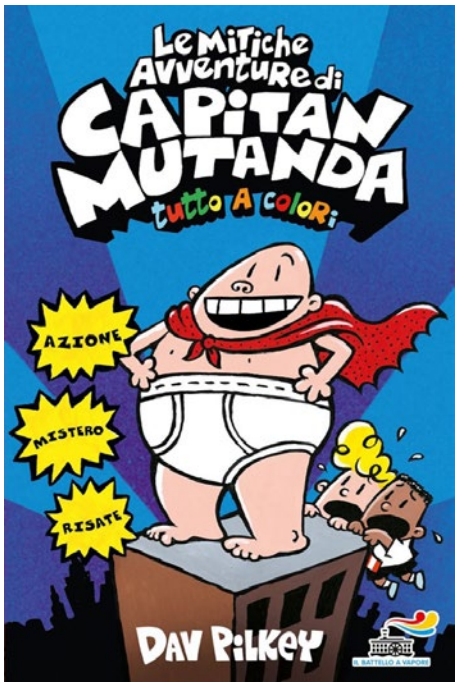
Libri che diventano film



segue da pag. precedente

del fatto che un Ministro della cultura non possa che essere anche un bravo scrittore, ha comprato l'ultima opera di Dario Franceschini: Disadorna. Conclusa la lettura, le è venuta quindi un'idea di conversione al contrario, invece che dal libro al film, dai film all'articolo ed ha composto un collage degli incipit dei film in concorso "Alice nella città" intitolato: Cine Disadorno. Nel mondo crudele delle scuole medie, Edwin vive in un costante stato d'ansia e alienazione insieme al suo unico amico Flake su un'isola sperduta, Ester ha poco a che fare con la vita mondana, e silenziosamente obbedisce ai suoi religiosi genitori. Xiaoyang è un bambino di quinta elementare alla ricerca di un alleato nella ribellione nei confronti del padre severo. Guatemala, anni '80. Siamo durante i giorni peggiori della guerra civile. Andrés ha 9 anni. La storia è incentrata su Luisa Palmeira, nata in Francia da immigrati portoghesi. Adrian, sette anni, vive con la madre Helga e il suo compagno Gunter nella periferia della città di Salisburgo, un luogo tutto fuorché idilliaco. La sedicenne Laura Chant vive con la madre e il fratellino di quattro anni, Jacko, in un quartiere popolare ai margini della città terremotata di Christchurch, in Nuova Zelanda. Wendy ha 28 anni. Ama ballare sulla note del suo iPod e fare maglioni per oggetti inanimati. Paryana, 11 anni, cresce sotto il governo del Taliban, nell'Afghanistan del 2001. E adesso la SQ è sempre più confusa, stanca di letture, conferenze stampa, anticipazioni, ma com'è finita, si chiede, in questo giro di gente che non può vivere senza andare al cinema, senza scaricare film, senza connettersi a Sky o a Netflix? Chiedendosi ciò crolla addormentata e sogna un film che riassume così: *Odessa 1905*: a bordo dell'incrociatore Potemkin vi è un grave malessere. I marinai mal sopportano i soprusi del comandante ma per fortuna arriva il Signor Grugno trasformato in Capitan Mutanda che prende al volo il bambino della carrozzina che rotola per le scale ma che, inconsapevolmente, dopo aver ingerito il Super Succo, a causa di superpoteri gestiti male, si ritrova a Detroit cinquant'anni fa, fra il 23 e il 27 luglio 1967. Da lì riceve una telefonata che lo richiama Londra dove un fotografo di moda crede di aver visto (e fotografato) un omicidio. A questo punto, miracolo, arriva in soccorso Papa Francesco, sul pulmino volante guidato da Viggo Mortensen, accompagnato da cinque ragazzi androidi di culture e mondi diversi, per nascondere tutti nel cuore delle foreste del Nord America. The end.

S.Q.



La bustina del Dott. Tzira Bella

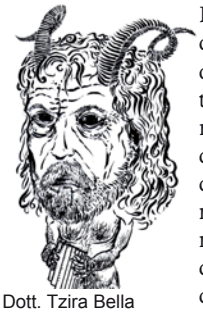
Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Estimatissimo Dottore Tzira Bella, Lei che è maschio all'antica, lo sa che disgrazia grande sta per calare da in alto sui nostri figlioli maschi italiani? Ah! non lo sa! Allora gli è e gli elo dico io: altro che strage delli nocenti di Erode! Deus sin'dt campiri!

Panico nelle scuole italiane!

Apre il nuovo anno scolastico e scatta l'obbligo vagginnale per tutti!



Dott. Tzira Bella

Il Ministero scrivendo la circollare!! È venuto fuori: obbligo vagginnale per tutti, invece dell'obbligo di fare il vaccinno, la pigotta, come si chiamava quando che ieravammo piccolini noi grandi adesso! E siccome che una circolare non la cambi neanche a bombe e cari armati, l'unico figlio maschio che mia moglie ha fatto, dopo 9 femmine, (n o v e!!!) me lo operano a femmina!! N'di ammancare una fetti po fai una squadra de calciu, e sa mamma allennadora, malaittu su dimoniu!! E meno malle che mi chiamo di cognome Pilloni!! Ateru che Pilloni, mi dice l'idea di cambiare il cognome il mio della famiglia in Pillitu!!! Questa Sanitaria non ascolta ragioni: oramai la machina delle vagginnazioni è partita, per errore di battuta e non si può fermare: aviate pazienza! Ma io non ce la scendo, non la inghiotto, ciara a mancai puru! Deu organnizzu un sciopero, una manifestazioni, al grido: il penne di mio figlio è suo e mio, guai a chi cello tocca! Stoccada! Da quando le donne non vallevano a niente a quando adesso troppo! Picciocchedduss ragazzini, pancia a terra e mantenete a bastoni, (poderai a bastus, come diciamo noi), per non isperdere il sesso maschile dei maschietti! E i maestri, cosa è che fanno!! Ne anno loro figli da vagginnare? Eh! E is dottoris? Per bortire, sonno biettori di coscenza, a crastare invece i figli maschi deli altri li crastano? Maschi di tutta Litaglia, se 'nci avete le ali dove si deve, (diciamo così), volliamo tutti a Roma, che gli è e gli elo facciamo vedere a noi i pollittici, se ci devono fare a femminne tutti i maschi piccolli! Ajo! Forza paris!! Ah? Ita esti? Mi scussi dotore, mia moglie coniuge, femmina lei purre, mi istà dicendo una cosa dalla cucina: coossaaa? Ho leto malle io? Era iscritto obbligo di fare il vaccinno, maschietti e femminnuccie? Il vaccinno? La pigotta?! Allora i figli maschi non celli fanno piu a femminna? E me lo dicci addesso che ho già speddito la letera al dotore, ita tiaulu di nanta, ... Dottore Tzira Bella cun patata? Mi scussi dotore, come non iscritto! Ta bregungia, cessu, cessu! Itzega, arribbambida, istupida! Che vergonia!

Primo Unico Pilloni

Captain Fantastic, una famiglia fuori schema

Luisa Saba

Matt Ross, dopo aver lavorato come attore per 20 anni, arriva nel 2016 alla regia con Captain Fantastic , un film che racconta di una famiglia americana che da 10 anni si e' rifugiata a vivere in una foresta dell'Oregon, chiudendosi in se stessa e rifiutando della società contemporanea scuola, consumi, legami , impegni. Viggo Mortensen è Ben, capo della famiglia Cash, e la moglie Leslie (Trin Miller) allevano felicemente i loro sei figli senza tv, senza elettricità, senza cibo industriale, ma con tanto esercizio fisico, tanti libri, le utopie socialiste, la caccia e l'agricoltura biologica. La famiglia vive di totale autosostentamento, alimentare, educativo, affettivo, simbolico: il contatto con la natura, i suoi ritmi, la ricerca di cibo, generano difficoltà che temprano la squadra familiare, che vive di fatto come una piccola, compatta setta religiosa. La morte della madre, ammalata di bipolarismo, porta il padre e i sei figli a lasciare la foresta e raggiungere la città dei nonni, dove la madre veniva curata. L'ostilità dei nonni è fortissima, tanto che Frank Langella, il nonno, che rifiuta di vedere un genero che ritiene responsabile della malattia e della morte della figlia, chiede l'affidamento dei nipoti che ritiene abbiano bisogno e diritto di seguire una scuola regolare e di confrontarsi con il mondo concreto. Inevitabilmente l'incontro con la società dei "consumi" mette in luce la sostanziale differenza degli stili di vita e dei modi di rapportarsi con la società: severo, rigido, conformista ma allo stesso tempo responsabile e concreto quello dei nonni e dei parenti della famiglia, fratelli, sorelle, cognati, al contrario creativo, irriverente, velleitario ma anche profondo e solidale quello di Ben. Sintomatico il confronto tra i cugini di città, che frequentano già le scuole secondarie ma non sanno dire cosa sia la Dichiarazione dei Diritti che sta alla base della Costituzione americana, mentre la più piccola del clan, otto anni , oltre a conoscerla a memoria ne dà una spiegazione completa, esaltandone i valori politici e sociali. Ancora interessante è vedere con che determinazione gioiosa e con quale unisono i figli onorano la volontà della madre che desiderava un funerale hyppy, da celebrare sotto la luna, in riva al lago, con canti propiziatori e ceneri da disperdere in forma prosaica ma ...ecologica in una toilette, in modo che tornino anche esse alla natura! Tuttavia la chiave del film non sta tanto nella contrapposizione radicale tra gli stili educativi e di vita, o nella critica radicale alla società dei consumi, che pure sembrano essere i temi più evidenti nella scenografia scelta. La chiave, a mio parere, è la ricerca e adesione ad una religiosità laica, alle correnti di new age comparse negli anni 60 con i movimenti giovanili hyppies di cui il protagonista Ben sembra essere un rappresentante. Si tratta di una religiosità che dissacra e riconsacra il quotidiano con gesti che da una parte simbolizzano la accusa di empietà alla famiglia e alla società tradizionale, dall'altra cercano la riconsacrazione delle emozioni collettive, nei riti del cibo, nei passaggi generazionali , nella trasmissione del testimone, nel culto di nuovi santi (Ciomsky!) nell'affratellamento nella cerimonia della morte, di cui il funerale con falò è una mistica grandiosa rappresentazione. Si diffonde una sacralità non cristiana, una religiosità panica, ricca di scenografia, di luci e di suoni, con musiche e canti che ricordano gli inni cattolici e protestanti, con forme di divino che sono porte di accesso ad un altrove trasfigurato che può essere comunicato solo con la musica e la forma di abiti etnici, come i costumi degli indiani nativi o dei figli dei fiori, adottati da Ben ed il suo clan. Capitan Fantastic rappresenta un bisogno profondo di sacralità, di forza vitale, di spinta a ridare al mondo speranza e senso, la necessità di riscattarsi da una razionalità strumentale e da una visione pragmatica della esistenza che ha creato un vuoto di valori e di senso. Negli ultimi anni questa religiosità panica e questo bisogno di trascendenza ha lasciato il posto all'uso delle droghe, alle sostanze euforizzanti, alla manipolazione delle proprie esperienze personali, e sempre di più ad un culto del corpo giovane e bello, che ha come santuari le palestre, le beauty farm, i prodotti biologici, il fanatismo per le diete, il cibo salutare e il culto dei masterchef. Matt Ross si ferma prima, la sua ricerca di senso e di religiosità è propria della generazione post Woodstock, e con questa generazione è destinata a estinguersi e morire: immaginiamo che i figli di Ben Cash, a cominciare da quelli più grandi, vadano all'università e non seguano le orme del padre, pur amandolo profondamente. Il direttore della fotografia è Stéphane Fontaine, il montaggio è di Joseph Krings e la musica è di Alex Somers. *Captain Fantastic*, che da un anno viene proiettato con grande successo, ha vinto il premio per la regia nella sezione: *Un certain regard* del festival di Cannes del 1916.

Luisa Saba

Un festival di bellezza per le piazze di Roma

Ed ecco la I° edizione Un Pensiero Per Roma - Festival per le piazze contemporanee della città eterna

Antonio Bruni

Le piazze contemporanee delle nostre città non hanno una caratteristica, sono ridotte a parcheggi. Quali proposte per renderle vivibili e accoglienti? Lanciamo una campagna d'idee per inserire una scultura, moderna o classica (i magazzini dei musei ne sono pieni) in ogni piazza. Si può organizzare inoltre, intorno alla scultura, una pedana, con sedili e verde, per dare possibilità agli artisti di esibirsi liberamente in un luogo pubblico deputato e organizzato e farne un centro d'incontro. "Sculture per le piazze di Roma contemporanea" è il tema della prima edizione del festival d'idee *Un Pensiero Per Roma* dal 20 al 27 ottobre 2017, nella Galleria Alberto Sordi, messa a disposizione da Sorgente Group, con il patrocinio di Camera dei Deputati, MiBACT e del Municipio Roma I Centro. Il festival, ideato e diretto da Antonio Bruni, è organizzato dall'associazione ONLUS, costituita da professionisti, artisti e intellettuali, che ne garantiscono l'autonomia e s'impegnano, a seguito della manifestazione, a sviluppare le migliori mozioni e a sottoporle all'attenzione dell'opinione pubblica. Il festival sarà sviluppato in rete oltre la sua temporalità. Il comitato è aperto: sono gradite e necessarie nuove adesioni e la disponibilità di volontari per organizzare l'evento. Il Festival non usufruisce di contributi pubblici, ma del sostegno degli iscritti. Che ambizioni ha quest'iniziativa? La decisione dell'inserimento di opere d'arte e di verde organizzato in spazi pubblici, spetta ovviamente ai Municipi e alle Sovrintendenze. Il festival vuol individuare alcuni luoghi e suscitare idee. Per ogni piazza selezionata sarà organizzato un comitato che formulerà e sosterrà un progetto. Il dialogo tra associazioni di cittadini e istituzioni potrà poi produrre risultati concreti. Incrementare la bellezza di Roma contemporanea è necessario per renderla più vivibile e ridurre il contrasto tra l'anonimato della modernità e il patrimonio storico. Collocando sculture nelle piazze, si potrebbe creare un nuovo grande museo diffuso. Ce n'è già un altro, realizzato alla fine del novecento, poco percepito perché informale, ma valido e consistente: è quello dei mosaici firmati da artisti internazionali, installati nelle stazioni della metropolitana capitolina. Sono circa duecento opere uniche, senza costi pubblici grazie al mecenatismo di aziende, che decorano luoghi di passaggio di migliaia di persone. Museo diffuso sono anche quello dei murali di Tor Marancia e la collezione di decine di opere, principalmente murales di autori di varie nazionalità, realizzata dal MURo, (Museo di Urban Art di Roma), dal 2010 nel quartiere Quadraro. Perché non applicare questa formula anche alle piazze? Il Festival *Un pensiero per Roma* si svolge davanti all'installazione temporanea della scultura libreria *Colossea*. L'opera, che ricorda nel profilo l'Anfiteatro Flavio, è prestata come simbolo e luogo fisico e virtuale del Festival, ma non è inseribile in una piazza, date le sue caratteristiche di deteriorabilità all'esterno. La sua esposizione è un invito alla raccolta delle idee in una struttura aperta. La creazione di una libreria, in un tempo in cui il libro sembra destinato a uscire dal mercato, è una sfida alla dispersione e alla superficialità. Gli elementi che compongono l'opera sono tutti diseguali, come deve essere la pluralità delle espressioni. *Colossea* le vuol accogliere in una composizione a spirale, immagine del sapere che avvolge, ma non rinchiude e non esclude. La struttura è formata da quarantaquattro elementi in massello di ciliegio, indipendenti e interamente smontabili, montati a castello. Le giunture sono a incastro di spine, non incollate. La lucidatura è trasparente. Può occupare dai sedici ai venti metri quadri, con un diametro tra i quattro e i cinque metri e un'altezza fino ai due metri e mezzo. Antonio Bruni realizza sculture di legno, reinterpretando la funzione tradizionale del mobile. L'opera si sviluppa dalla materia e dalla sua bellezza intrinseca ed è costruita in maniera modulare intorno a questi elementi, senza tradire l'uso e la vivibilità dell'oggetto. Il mobile è ripensato nella plasticità del suo assetto di particolari e d'insieme, sfidando la variabilità dei luoghi, degli spazi e delle necessità. In preparazione ci sono altri lavori ispirati alla città. *Un pensiero per Roma* è un festival d'idee, un formato di partecipazione dei cittadini che potrebbe essere applicato ad altre città italiane. Tutti i giorni alle ore 19 si alternano interpretazioni di attori, musicisti e autori, interventi di urbanisti, storici dell'arte e comitati cittadini sul tema dell'abbellimento urbano. Le sezioni: *Un'idea per piazza...? - Spazi per la cultura. – Autori, interpreti e associazioni per Roma moderna.*

Roma. Installazione temporanea della scultura libreria Colossea alla Galleria Alberto Sordi (foto di Maria Huguies)

Installazione notturna (foto di Maria Huguies)

Antonio Bruni

Autore di programmi televisivi e già delegato Rai per i festival internazionali, ha pubblicato poesie di attualità (UnoMattina e IL POPOLO) e poemi in teatro con cinquanta interpreti. Realizza sculture di legno, reinterpretando la funzione tradizionale del mobile. www.antoniobruni.it

Luogo Galleria Alberto Sordi, lato Piazza Colonna, aperta dalle ore 8,30 alle 21, davanti all'installazione temporanea della scultura libreria Colossea.
Il Festival si svolge dalle ore 19 alle 20. Ingresso e partecipazione sono liberi.
Un pensiero per Roma
Associazione Promozione Sociale
Abbellimento urbano, spazi per la cultura, valorizzazione degli artisti
via Andrea Doria 48 int.8 – 00192 Roma – 335397594 – 333501184 CF 97945890586
www.pensieroXroma.it *FB Un pensiero per Roma Festival;* info@pensieroxroma.it

L'impianto techno-narrativo in «Blade Runner» (1982)

Carmen De Stasio

Il cinema techno evidenzia la scientificità di una prospettiva che, nell'allontanarsi da qualsiasi utopia o distopia, forgia un modello capace di moltiplicare l'articolazione di tutti i linguaggi (inclusi quelli aleatori) e, pertanto, di assumere l'aspetto di una costruzione in procinto continuo di dilatarsi in uno spazio inatteso, dalle connotazioni di un sistema vivente e vissuto che contrasta un sistema totalmente rettilineo e predisposto a un prima e a un poi inflessibili. È lo scenario impressivo a dar merito di una tale conformazione: libera dalle palizzate di una normografia che solo ingloba particolari, essa cattura l'occhio associato a una penetrazione comprensiva, tutt'altro che pregiudicata e addomesticata. Ed è un fatto che, a differenza di un qualsiasi manoscritto, il cinema poggi su un canovaccio che, nel rimuovere astratti confini tra l'immaginabile e l'immaginario, ai prima e ai poi sostituisce l'immediatezza derivandola da mezzi e strategie che ottimizzano gli aspetti tecnici della performance e la rendono arte. Da tutto questo deriva l'incompiuta familiarità dei sistemi anche quando di essi non si possa espugnare alcuna dimostrazione. È un presente dell'essere attualizzato senza spiegazioni e che si diffonde all'interno del territorio cinefilmico tanto in competenza, che in necessaria incompiutezza. A tal scopo si può palesare l'utilizzo di circuiti e ingegneristiche canalizzazioni, piuttosto che di sistemi appiattiti su uno spazio che, vitale solo nella frontalità, nessuna reazione susciterebbe. Né potrebbe elevarsi ad alcun giudizio, che sia specialistico o di fronda. Al contrario, insiste su altri soggetti operanti e che (animati o inanimati) compendiano il rapsodico svolgimento, tanto da completare l'intero meccanismo con multiple condizioni, concentrandone l'efficacia nel tempo atteso della pellicola. Mettendo letteralmente in moto la capacità immaginativa, posso dire che il cinema in formulazione techno assorba tutti gli aspetti relazionabili al reale, comprendendone simultaneamente l'oggettività e la soggettività e lasciando campo libero alle abilità di ciascuno (pubblico, oltre che operatori) di avventurarsi oltre il consequenziale con un impegno che, anziché ammutinare la posa, ne recupera nella maniera, insieme all'ambientazione totale, la solvibilità della performance, ponendo l'attualizzazione della sceneggiatura a inclusiva panoramica, alla quale spetta gestire la funzionalità, ma anche l'aspettativa. Da qui distinguo (e, a un tempo, assimilo) tra cinema tecnologico e techno-cinema: una vera e propria dissociazione da tessiture dell'ovvio o solo forgiate per apparire pleonastiche, munifiche di effetti speciali che puntino a singole azioni fulminee e stravaganti per una simultaneità vittoriosa sulla concreta realtà. In quest'ambito, ripongo la dimensione techno non soltanto con valore per ambiti fantascientifici e meramente musicali. Quanto meno, è bene evidenziare come, partendo proprio dagli ambiti di primogenitura, esso si sposti in un'integrazione cinematografica in virtù di elementi che, pur talora in palinodia esplicativa, convergono nel medesimo ambito e qui coniugano il medesimo verbo: rendere possibile; catturare l'altrui capacità ad ulteriore immaginazione mediante consistente e pluriforme mobilità. Viene spontaneo soffermarsi sulla sacralità gestionale del ruolo svolto dall'attore, sulla personalità e, dunque, sulla reputazione della cinematografia. Un modello che ritengo totale in tal senso è il film Blade Runner di Ridley Scott, uscito nelle sale nel 1982. Rammentarne l'anno è capitale: in un tempo gravido di risvolti, la data è in sé parte di un evento declinato come cogente transito tensivo verso poderose trasformazioni, innestandosi in una zona impervia e fluttuante che il regista recupera al film, tratto dal romanzo di P. Dick Do androids dream of electric sheep? (1968). In questi termini, tanto il libro, che il film si rappresentano come un saggio di comprensività, in cui insiste la diffusione del costante travaso tra umani e androidi in un mondo pari a un laboratorio sintetico ed entropico, nel quale la perfezione, anziché passo suscettibile (in timore) e futuristico (in reverenziale prospettiva), si palesa quale maledizione (indotta) della durata funesta di quattro anni di vita concessi ai protagonisti, incapaci di fertilizzare diversamente un'intelligenza meccanizzata. È proprio il carattere animativo della pellicola a coagulare non tanto le tendenze cinematografiche successive, quanto l'insospettabilmente fatua mitizzazione di atteggiamenti che incorporano la libertà d'azione con la libertà di distruzione, rasentando la veridicità di un pensiero che concima l'alterità e la distorsione e veicola l'auto-assorbimento umano (quali sono le caratteristiche vere dell'esser individuo?) a scapito del carattere di umanità (in cui convergono tutti i valori sociali, dalla collettivizzazione alla reciprocità, ecc.). La pellicola rivela l'universalità e la trasversalità di decisioni afferrate a poteri fissi in coesa prospettiva frontale e che non permettono (ri)conciliazione alcuna nel tracciato assolutamente rettilineo, entropico, appunto, e che, accecato da ritardi dell'uso della ragione, solo si attarda sull'emancipazione, senza, tuttavia, precisare su un'eventualità di svolta. In conclusione, lo stile techno impone una nuova formula narrativa che distoglie l'attore dall'alveo sulfureo e lo riposiziona in una cinematografia dalle sospensioni irregolari, dissuasive rispetto alla miopia del ruolo, agente con tale speditezza da convertirsi a deflagrante interpretazione mai equivoca. Onestamente crudele. Un vero proprio gioco di ruoli svolto a più livelli e che ne persegue continuamente altri, operando sulla suscettibilità delle variazioni rapportate a un tracciato che s'avventura in profondità e si diffonde simultaneamente.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
La libertà di essere Steve McQueen

Mon Ami, Jules i Maigret dello schermo

Stefano Beccastrini

1. Premessa. Georges Simenon e il cinema

Tutti i lettori di *Diari* credo conoscano - certamente di nome ma più probabilmente per averne letto almeno qualche libro - lo scrittore belga, nato a Liegi ma poi vissuto per molti anni a Parigi e anche in America (Stati Uniti e Canada) e in Svizzera (era, del resto, un nomade: nella sua esistenza, oltre a scrivere centinaia e centinaia di testi ed aver avuto relazioni intime con altrettante donne, cambiò ben trentatrè volte residenza), che si chiamava Georges Simenon. Prolifico e robusto narratore francofono - i suoi maestri furono Honoré de Balzac e Guy de Maupassant ma con a fianco Fedor Dostojevskij e, a mio avviso, Joseph Conrad - egli è lo scrittore di lingua francese più tradotto nel mondo dopo Jules Verne (l'inventore delle storie di fantascienza) e Alexandre Dumas padre (quello dei tre - che poi eran quattro - moschettieri e del conte di Montecristo). Simenon scrisse una quantità enorme di romanzi (centodiciassette "duri", cioè quelli - che l'autore chiamava anche "romans romans" - senza il personaggio del commissario Maigret, e settantacinque invece con tale "protagonista seriale"), di racconti (oltre cinquecento, di cui ventotto con il commissario Maigret) e di testi vari (narrazioni autobiografiche, resoconti di viaggio, articoli di giornale e così via). Egli - che fu amico di vari cineasti quali Jean Renoir, Jean Cocteau e Federico Fellini: quest'ultima amicizia nacque nel 1960 quando lo scrittore, da presidente della giuria a Cannes, s'innamorò de *La dolce vita* e riuscì a fargli dare la Palma d'Oro - non si è mai considerato un "letterato", preferendo autodefinirsi un "artigiano della scrittura", e ha sempre ritenuto i suoi romanzi "duri" più importanti di quelli polizieschi con il celebre, ma ingombrante, commissario. Si tratta di un' opinione diffusa anche tra il pubblico dei suoi lettori, quello più colto almeno, e sulla quale personalmente non sono affatto d' accordo. Ho sempre pensato, invece, che quanto ad ambiente, personaggi, trame i romanzi "duri" e quelli "maigretiani" si equivalgano completamente e ma che, in quelli maigretiani, ci sia in più proprio lui, mon ami Jules, il punto di vista sul mondo - che resta il medesimo, piuttosto squallido e triste, nell'uno e nell'altro tipo di romanzi - d'un burbero sapiente che di mestiere avrebbe voluto fare il medico e si era poi accontentato di fare il poliziotto però sentendosi ugualmente un "riparatore di destini", un terapeuta sociale.

2. I Maigret dello schermo

Complessivamente, i film tratti dalle opere di Georges Simenon sono una sessantina (a me ne risultano in verità sessantaquattro, basandomi su una fonte affidabile quale il volume *Georges Simenon...mon petit cinema*: esso, però, giunge fino al 2003 e dunque non conteggia, per esempio, il film del 2008 *L'uomo di Londra* del regista ungherese Béla Tarr nè quello, del 2014, *La camera azzurra* del regista francese Matieu Amalric). Di essi, una quindicina hanno per protagonista il commissario Maigret (tralasciamo, qui, gli oltre duecento sceneggiati televisivi su di lui prodotti un po' in tutti i Paesi d'Europa). Tra i film ispirati dai "romanzi romanzi" - i quali posseggono già, nello stile con cui Simenon li ha scritti, un linguaggio, un ritmo, un modo di costruire i personaggi e le atmosfere d'ambiente già "cinematografici": Simenon, in tal senso, sarebbe stato, e talvolta lo fu davvero, un eccellente sceneggiatore - ci sono opere di cineasti di valore (o almeno di qualche fama) quali Marcel Carné, Henri Decoin, Julien Duvivier, Jan Delannoy, Claude Autant-Lara, Jean-Pierre Melville, Henri Verneuil, Henry Hathaway, Jacques Deray, Edouard Molinaro, Bernard Tavernier, Claude Chabrol. In questo articolo vorrei limitarmi, però, a focalizzare la mia attenzione soprattutto ai film con Maigret, cominciando dal primo di essi (che è anche, in assoluto, il primo film ispirato da un testo di Simenon). Risale al 1932, è tratto dal romanzo *La notte dell'incrocio* (*La nuit de carrefour*), è intitolato - anche nella versione italiana - proprio come il romanzo d'origine (che invece, in Italia, circola come *Il crocevia delle tre vedove*) e ne è regista Jean Renoir, il più geniale cineasta francese di tutti i tempi. Il film, in lingua originale, è visibile su Youtube e consiglio a tutti i cinefili di godersi tale chicca. Il personaggio di Maigret è interpretato dal fratello maggiore di Jean, Pierre Renoir (che fu attore e impresario sia teatrale che cinematografico). Il critico/regista Jean-Luc Godard, che considerava *La notte dell'incrocio* "l'unico grande film poliziesco francese", anni dopo ne fece l'elogio proprio per il suo, perfettamente maigretiano, "occhio da falco pigro". Pierre Renoir va senz'altro ricordato non soltanto per essere stato, cronologicamente parlando, il primo Maigret dello schermo ma anche per essere rimasto uno tra i migliori interpreti, appunto sullo schermo, del commissario. Personalmente lo porrei nel trio dei Maigret cinematografici indimenticabili. Oltre che da lui, tale trio è composto, nella mia mente, anche da Jean Gabin e da Gino Cervi (Simenon elogiò molto, quale Maigret cinematografico, il possente - sornione, brontolone, volto costantemente imbronciato ma cuore tenero - Michel Simon: egli, tuttavia, ha interpretato il commissario soltanto in un breve episodio, *La témoinage d'un enfant de coeur* tratto dal racconto *La testimonianza di un*

segue a pag. successiva

Georges Simenon

Gino Cervi

Jean Gabin

segue da pag. precedente

chierichetto, del film, appunto a episodi, *Brelan d'as* del 1952 con la regia di Henri Verneuil, cineasta d'origini armene che ha attraversato il cinema francese cimentandosi, quasi sempre con successo, in tutti i generi cinematografici). Tornando a Gabin e a Cervi: entrambi molto bravi, offrono di Maigret due versioni piuttosto diverse sebbene entrambe contemplate da Simenon. In *Pietr il lettone*, uno dei suoi primi romanzi maigretiani, lo scrittore infatti così descrive il commissario: "Portava abiti di lana fine e di buon taglio. Inoltre si radeva ogni mattina e aveva mani curate. Ma la struttura era plebea. Maigret era enorme e di ossatura robusta. Muscoli duri risaltavano sotto la giacca e deformavano in poco tempo anche i pantaloni più nuovi". Dunque Maigret risulta, a un tempo, ben vestito ma figlio del popolo, distinto funzionario statale ma di evidente origini contadine. Così Jean Gabin darà di lui la versione meno elegantemente compassata, più trasandata nel vestire, in fondo più popolaresca e sanguigna mentre Gino Cervi - che però, a parte i tanti sceneggiati televisivi, è apparso nei panni maigretiani in un solo film vero e proprio: *Maigret a Pigalle*, 1967, di Mario Landi - ne accentuerà la sobrietà, la paciosità, la decorosa serenità borghese (insomma: il Maigret di Cervi è più "uomo d'ordine" di quello di Gabin). Non ho mai visto, purtroppo, *L'uomo della Torre Eiffel* - un film americano del 1949, regia di Burgess Meredith, tratto dal romanzo di Simenon *La testa di un uomo* che in Italia circola soprattutto con il titolo *Una testa in gioco* - e dunque non so valutare quanto sia cinematograficamente maigretiano il Maigret di Charles Laughton. De *La notte dell'incrocio* ha scritto lo stesso Renoir, nella sua bella autobiografia *La mia vita, i miei film*: "La mia ambizione consisteva nel rendere con le immagini il mistero di quella storia... E intendevo far prevalere l'atmosfera sull'intrigo. Il libro di Simenon evoca magnificamente il grigiore di questo incrocio a cinquanta chilometri da Parigi. Non credo che esista sulla terra un angolo più deprimente. Quelle case sperdute in un oceano di nebbia, pioggia e fango descritte dallo scrittore avrebbero potute essere state dipinte da Vlaminck. Il mio entusiasmo per quell'atmosfera era ancora una volta riuscito a farmi dimenticare le mie convinzioni sul pericolo di trarre un film da un'opera letteraria". Simenon partecipò alla stesura della sceneggiatura ma il film non ebbe molto successo di pubblico (magari, proprio a causa del disinteresse con cui Renoir si occupò del render chiaro l'intrigo: un po' la stessa cosa accadde anche a Howard Hawks e alla sua versione cinematografica del chandleriano *Il grande sonno*, la cui trama ingarbugliata pare sia rimasta anche a lui incomprensibile). Il film di Renoir fu peraltro entusiasticamente riscoperto, alla fine degli anni 50, dai *Cahiers du Cinema* e dai giovani critici/registi che poi inventarono la Nouvelle Vague. Non vale la pena, in questa occasione, di parlare di tutta quanta la quindicina di film su Maigret realizzati tra il 1932 e il 1992, anno in cui uscì l'ultimo - per ora - di essi: *Tsena Golovy*, *Una testa in gioco*, versione russa, con Maigret interpretato da Vladimir Somojlov, del già citato romanzo *La testa di un uomo* (o *La testa in gioco*). Mi limiterò, pertanto, a ricordarne soltanto alcuni. Per esempio, i due interpretati, nelle vesti di Maigret, dal già rammentato Jean Gabin. Egli compare in ben dieci film tratti da testi di Simenon (un ferreo sodalizio, dunque, cementato da stima, amicizia, temperamento, amore per la pipa e la cucina francese) e tre di essi hanno, appunto, per protagonista il commissario. Due, con la regia di Jean Delannoy, cineasta di tutto rispetto seppur non amato - considerandolo troppo accademico - dai giovani critici/registi della Nouvelle Vague: si intitolano *Il commissario Maigret*, del 1957, dal libro di Simenon *La trappola di Maigret*, e *Maigret e il caso Saint-Fiacre*, del 1958, dal libro omonimo. Il terzo ha invece la regia di Gilles Grangier, cineasta di non eccessive pretese: è del 1963 e si intitola *Maigret voit rouge-Maigret e i gangster* dal libro *Maigret, Lognon et les gangsters*. Un altro cineasta di spicco del cinema francese degli anni 30/40 che si misurò con Simenon e con Maigret fu Julien Duvivier, l'autore del celebre *Pépé le Moko*, *Il bandito della Casbah*, del 1937, con un mitico Jean Gabin (poi, nel dopoguerra, venne in Italia a dirigere Fernandel e Gino Cervi in un paio di film - da me scarsamente amati - tratti dalla saga narrativa di Don Camillo e Peppone creata da Giovanni Guareschi). Duvivier girò, nel 1933, *La tete d'un homme*, prima versione cinematografica dell'omonimo libro di Simenon che circola in italiano come *Una testa in gioco* (il film, però, uscì in Italia con lo strano titolo *Il delitto della villa*). Maigret era impersonato da Harry Baur, attore teatrale e cinematografico di grande carisma che però, nel 1942, fu arrestato e crudelmente torturato dalla Gestapo con l'accusa - da lui smentita - di essere ebreo. Morì, per le conseguenze delle torture, l'anno successivo. L'unico vero film - oltre ai molti sceneggiati televisivi - che fu girato da Mario Landi e interpretato da Gino Cervi nel ruolo del commissario Maigret fu infine, nel 1967, *Maigret a Pigalle* (tratto dal romanzo *Maigret au Picratt's* circolante in Italia con il titolo *Maigret al night-club*). Mario Landi era un regista televisivo più che cinematografico e mi pare che, purtroppo, ci se ne accorga (però confesso che non rivedo quel film da diverso tempo: forse, vale la pena di rivisitarlo).

5. Mon ami, Jules. Conclusioni

Sono più di dieci anni che penso e ripenso - mai decidendomi a scriverlo sul serio ma continuando a predisporre appunti, bibliografie e filmografie, schemi e citazioni - a un libro su Maigret. Non il personaggio creato da Georges Simenon ma proprio lui, Jules Maigret, quasi fosse un reale commissario di polizia francese da me incontrato molti anni fa a Parigi e di cui son rimasto amico fino alla sua morte. Avendolo lungamente frequentato, lo conosco talmente bene da poterne parlare ai lettori italiani tramite un piccolo dizionario di un centinaio di voci o poco più. Per esempio, parlando delle località fuori da Parigi in cui Maigret si è recato, per lavoro o vacanza, sempre incappando in un delitto su cui indagare: da Antibes (la città francese, in Costa Azzurra, ove Maigret giunse in treno per far ricerche sulla morte dell'australiano William Brown, un ex agente segreto che colà possedeva una villa dalla quale si allontanava una volta al mese per recarsi al Liberty Bar di Cannes) a Vitry-aux-Longe (un piccolo borgo, nei pressi della foresta d'Orleans, ov'era stato chiamato per indagare sulla morte, per accoltellamento, d'una certa madame Marguerite Potru). Ma sono previste voci anche relative ai luoghi di Parigi da lui più frequentati: dalla Brasserie Dauphine - il bistrot, che letterariamente si trova in Place Dauphine e dunque vicino alla sede della polizia in Quai des Orfèvres, ove va spesso a mangiare, da solo o con qualcuno dei suoi ispettori, o dal quale si fa mandare panini imbottiti e birra in ufficio - al boulevard Richard-Lenoir ov'egli abita, al numero 123, con la moglie (si trova nell'XI Arrondissement, vicino al cimitero del Pere-Lachaise e al Bataclan). E ci dovrebbero essere voci anche sulle cose che egli ama mangiare (dal Cassoulet, che va spesso a gustare dall'amico Pardon, alla Tripe à la mode de Caen, di cui ogni tanto va a rimpinzarsi nel grande Mercato di Les Halles, quel "ventre di Parigi" che è scomparso con lui) e su quelle che ama bere (dalla Birra al Pernod, passando per il Beaujolais e i Bianchini, per il Calvados e i Grog e senza dimenticare l' Acquavite di prugnola dell'Alsazia che gli manda sua cognata: neppure i duri detective - i Philip Marlowe e i Sam Spade - dell'hard boiled americano riescono, durante le loro inchieste, a bere quanto Maigret!). E così via, non tralasciando, com'è logico, i tratti più distintivi del suo carattere (compresa la greve Pigrizia che pare avvolgerlo quando le sue inchieste si avvicinano alla loro conclusione), il suo Metodo d'indagine (così diverso, più attento agli ambienti e alle persone che agli indizi materiali, da quello degli Sherlock Holmes e degli Hercule Poirot), i suoi rapporti con le Donne (che sono sicuramente più complessi di quel che Georges Simenon non racconti) e così via. E infine, una lunga voce su di lei, la Moglie: la sua Musa, la compagna di una intera vita, la - dolce e paziente, cuoca eccellente, donna sempre in attesa delle rare serate in cui può passeggiare o andare al cinema con il suo indaffaratissimo uomo - Madame Louise Léonard in Maigret (che è personaggio più sfaccettato e profondo di quel che, a prima vista, non sembri: un paio di volte è stata anche utile nel risolvere i casi polizieschi del marito). Ho raccontato ai lettori di Diari di questo mio - quasi tutto ancora da scrivere - *Mon ami, Jules. Piccolo Dizionario Maigretiano* perchè ormai mi son convinto che, in realtà, non lo scriverò mai.

Stefano Beccastrini

Critica alla critica

Fabio Massimo Penna

Obiettivo non semplice quello di far la critica alla critica. Occorre, però, sottolineare come la critica cinematografica sia spesso incorsa negli anni in alcuni errori di impostazione. Errori che hanno spinto nel 1965 la giornalista di cinema Drahomira Olivova a riportare la domanda critico inglese Peter Baker "Sono inutile?" (*È giovane chi cerca di capire* in AA VV, *Per una nuova critica – I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio editori, Venezia, 1989), questione attuale ancora oggi a distanza di cinquantadue anni. Se da una parte la volubilità del mestiere di critico ne rende evanescenti i confini e le funzioni vi è da rilevare come alle volte sono stati i suoi stessi rappresentanti a svilirne l'utilità condannandolo all'inefficacia. Le tendenze tra le quali essa ha oscillato convulsamente nel corso degli anni sono una certa condiscendenza verso prodotti commerciali e standardizzati contrapposta a un consenso aprioristico nei confronti di tutto ciò che si caratterizzava, a torto o a ragione, come anti-hollywoodiano. In questo secondo caso la connotazione esclusivamente negativa di essere contro qualche cosa veniva elevata a valore assoluto, che emendava a priori l'opera da qualsiasi pecca o manchevolezza. Ci viene in soccorso per esemplificare questo atteggiamento il critico Andrew Sarris che, a proposito di un regista americano afferma: "Voleva forzare il pubblico a guardare un vecchio sporco e derelitto, invece di una bella ragazza, e si è meravigliato quando i critici non ricompensarono la sua integrità con recensioni entusiaste" (Andrew Sarris, *Essere indipendenti non basta*, in AA VV, op. cit.). Spesso la critica ha premiato questo strampalato tipo di "integrità artistica" ma, ovviamente, se da una parte è apprezzabile il tentativo di andare oltre l'idea del cinema come semplice "fabbrica dei sogni" per farne uno strumento di critica del reale dall'altra non bisogna, però, trasformare tale obiettivo in un dogma assoluto che permetta di entrare di diritto nella cerchia degli autori impegnati solo per aver operato in contrapposizione al cinema commerciale. D'altronde il rischio opposto è quello di attribuire dignità artistica a prodotti di cassetta, a lavori che semplicemente assecondano i gusti della massa. Altro errore tipico è la contrapposizione netta tra contenuto e forma. Spesso impera l'erronea convinzione che l'opera artistica coincida con il suo contenuto, tesi che porta a eludere qualsiasi analisi della forma. A parere dello scrivente il valore dell'opera artistica (e il film può essere considerato a tutti gli effetti arte) risieda essenzialmente nelle sue qualità estetiche, essendo il lavoro creativo fondato su concetti quali bellezza e armonia. Questa teoria riecheggia le idee di una personalità del valore dello psicologo berlinese Rudolf Arnheim autore di un testo fondamentale per gli studiosi del cinema quale "Film come arte": "La rappresentazione indiretta dei fatti in una sostanza che è loro estranea e il non rappresentare l'azione stessa ma soltanto le sue conseguenze è, del resto, un metodo apprezzato in tutte le arti. Prendiamo un esempio a caso: quando Francesca da Rimini, narrando come si innamorò dell'uomo con cui stava leggendo, dice soltanto 'Quel giorno più non vi leggemmo avante'. Dante dice così, indirettamente, accennando semplicemente alle conseguenze, che in quel giorno i due si baciarono. E questa rappresentazione indiretta colpisce con straordinaria efficacia" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1989). L'Alighieri avrebbe potuto scrivere semplicemente che i due si baciarono perché a livello di contenuto questo fatto è ciò che conta ma Dante è un artista eccelso e, quindi, si preoccupa di dare alla narrazione una forma esteticamente valida. A livello cinematografico può valere il caso di una pellicola come *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick. Il film è di una bellezza incredibile a livello formale, con un impiego di carrellate all'indietro e panoramiche eccezionale, un'autentica festa per gli occhi. Il soggetto può essere considerato, invece, piuttosto piatto trattandosi di un tipico racconto di ascesa e caduta, in cui il protagonista, autore di una impetuosa scalata sociale, alla fine, a causa della propria inettitudine, perde tutto ciò che ha guadagnato e finisce per vivere in miseria. Alcuni critici hanno trovato una corretta definizione dell'opera dicendo che "Kubrick non ha niente da dire ma lo dice magnificamente". Arriviamo qui all'assunto conclusivo della nostra, un po' caotica a dire il vero, dissertazione: alcuni saranno solo interessati al fatto che "Kubrick non ha niente da dire" e si fermeranno all'analisi del contenuto, altri evidenzieranno che comunque quel nulla viene detto "magnificamente" ed esalteranno il gusto sublime delle riprese. Per quanto ci riguarda per noi l'arte è fatta di forma e contenuto ed entrambi meritano lo stesso livello di attenzione critica e di analisi.

Fabio Massimo Penna

I giorni del commissario Ambrosio - regia Sergio Corbucci (1988)

Cast: Ugo Tognazzi, Athina Cenci, Carlo Delle Piane, Rossella Falk, Claudio Amendola, Cristina Marsillach, Amanda Sandrelli, Duilio Del Prete, Pupella Maggio, Teo Teocoli, Elio Crovetto, Andrea Montuschi

Giuseppe Previti

I giorni del commissario Ambrosio è un film del 1988 diretto da Sergio Corbucci e ha la particolarità di essere stato l'ultimo film interpretato in Italia da Ugo Tognazzi. In verità, il film doveva essere girato con Lino Ventura protagonista, ma il popolare attore era ormai malato gravemente e non poté partecipare. Il commissario Ambrosio è un personaggio creato dallo scrittore Renato Olivieri negli anni settanta, una serie di romanzi ambientati in una Milano dalle atmosfere malinconiche. Lo stesso Ambrosio era un personaggio introverso, sempre malinconico, molto esperto nel campo dell'arte. Sul lavoro era molto meticoloso e non rifiutava mai alcun caso. Era dotato di un gran fiuto, tanto che una mattina mentre fa colazione a un bar dai brandelli di una conversazione intuisce che si stava progettando una rapina e fa arrestare tutti. Più tardi avviene un incidente stradale in un parco, c'è una vittima ma Ambrosio non è convinto dalle dichiarazioni di due testimoni, e in più scopre che il morto è implicato nel traffico della droga e della prostituzione. I testimoni sono una donna anziana che portava il cane nel parco e un musicista. La vecchina dice di aver visto l'uomo che cercava di prestare soccorso alla vittima, il musicista dichiara che stava attraversando il parco per tornare a casa. Ad Ambrosio sembra strana la deposizione della donna, sembra quasi voglia fornire un alibi all'altro testimone. Il commissario indagando sul morto scopre che la figlia del testimone era stata indotta alla droga e alla prostituzione dallo stesso e che anche la madre era stata amante della vittima. Ambrosio mette l'uomo difronte a tutti questi fatti e questi alla fine ammette che la figlia gli aveva confessato di avere ucciso l'uomo che le aveva rovinato la vita e lui era corso al parco per cancellare gli indizi che potevano compromettterla. Intanto la ragazza vuole suicidarsi gettandosi nel vuoto ma Ambrosio riuscirà a convincerla a non fare pazzie. Renato Olivieri è stato tra i maggiori giallisti italiani, la sua prima indagine con il commissario Ambrosio è del 1978, ci vorranno dieci anni perché si realizzi un film dai romanzi di Olivieri. Il progetto in verità era più ambizioso, si era pensato a una serie di telefilm polizieschi, poi si è optato per questo film, affidato a Sergio Corbucci, Come già accennato si voleva costruire il personaggio su Lino Ventura, poi si era passati a Tognazzi, probabilmente il fatto che in breve tempo fossero scomparsi entrambi non ha poi portato ad altri film su Ambrosio. Il film aveva goduto di un cast sontuoso, lo stesso Corbucci era un regista ben quotato, forse se si vuole avanzare qualche nota, riferendosi anche ai commenti di allora, è che si poteva realizzare un soggetto più efficace, che doveva andare al di là di una più o meno presunta possibile realizzazione televisiva futura. Ma la base su cui operare (V. Olivieri) era buona, Tognazzi si trova a meraviglia nei panni di questo commissario appartenente un po' dimesso e poco interessato. Si presentano in Questura due testimoni di un incidente stradale, un violinista (Carlo Delle Piane) e una signora anziana un po'svampita. Con l'aiuto del suo vice Claudio Amendola e grazie al suo intuito investigativo ricostruisce una storia assai intricata e piena di legami familiari. Via via conosceremo il fratello del morto (Duilio Del Prete), uno spacciatore (Teo Teocoli), la moglie e la figlia del violinista (Carla Gravina e Cristina Marsillach), la moglie della vittima (Rossella Falk). Vi è anche uno spazio dedicato alla vita privata del poliziotto (entrano in scena Athina Cenci e Amanda Sandrelli). Abbiamo riportato i nomi degli attori impiegati da Corbucci, veramente un cast notevole, dal quale forse ci si poteva aspettare di più: Probabilmente tutti, Tognazzi in testa, potevano essere utilizzati in maniera più approfondita, resta l'impressione che dopo una prima parte interessante e abbastanza innovativa si poteva fare di più. Comunque due buoni motivi per suggerire la visione dì questo film. Intanto il piacere di conoscere per chi non ne aveva letti i libri uno scrittore di assoluto valore come Renato Olivieri, ricordandoci che una delle fortune del cinema americano dell'hard boiled è di essersi avvalso dei testi di grandi autori come Chandler, Woolrich e tanti altri. Da noi questo si è verificato in misura molto minore. L'altro motivo è che il cinema poliziottesco o poliziesco all'italiana dopo aver avuto un grande successo tra gli anni sessanta e ottanta, questo di Corbucci è un film che ci riporta all'indagine classica, e all'attività...più cerebrale dell'investigatore. Era un tentativo interessante, peccato che abbia avuto poco seguito.

Giuseppe Previti

Atollo K (Robinson Crusoe Land di L. Joannon e J. Berry - 1952): l'atomica della risata sul Sunset Bouleverard di una coppia intramontabile

Enzo Pio Pignatiello

Progettato dall'Universalia nel 1950, doveva mettere insieme sul set Stan Laurel, Oliver Hardy, Totò (o Walter Chiari) e Fernandel per la regia di Lèo Joannon[1], ma Fernandel abbandonò il progetto dopo poco tempo e venne sostituito da Max Elloy, mentre Totò firmò con la Golden Film per la realizzazione di quattro film e venne sostituito da Luigi Tosi e Adriano Rimoldi. *Atollo K* , per i fans di Stanlio e Ollio è il film più struggente tra quelli interpretati dalla grande coppia di comici. E' l'ultimo della loro carriera: e l'ultima inquadratura segna il loro definitivo addio al cinema. La guerra, i divorzi con il produttore Hal Roach, qualche film che Oliver Hardy gira senza Stan Laurel, nuovi contratti con un colosso come la 20th Century Fox, che non accetta improvvisazioni sul set, avevano spinto ai margini del cinema i due re della risata. Laurel e Hardy, per capire se hanno ancora un posto al mondo, si imbarcano in una lunga tournée per l'Europa. E l'Europa li applaude in ogni teatro in cui si affacciano. Anche se le loro espressioni non hanno più quell'innocenza infantile che ribaltava in nonsense la pesante insensatezza del vivere. E' a questo punto che entrano in scena i produttori europei, decisi a sfruttare la popolarità del Magro e del Grasso e a ravvivare l'attenzione internazionale sull'ormai vecchia e stanca coppia comica. Una compagnia di produzione francese domanda a Stanlio e Ollio se sono pronti a trascorrere tre mesi di riprese sulla Riviera francese. Come possono rifiutare tale proposta? Purtroppo la decisione non si rivelerà molto felice. L'elenco dei disastri inizia quando loro due giungono a Parigi, per scoprire che la trama non è stata ancora definita. Così Stan e una coppia di autori americani rapidamente mettono a punto una sceneggiatura che vede i comici naufragare su un'isola corallina nei Mari del Sud, e scoprirvi un giacimento d'uranio. In secondo luogo, parte del cast parla fancese, altri parlano italiano – si tratta di una co-produzione italo-francese – e Laurel e Hardy sono i soli a parlare in inglese. Nessuno, incluso il regista francese Leo Joannon, sa minimamente quello che vuole. Per giunta, Stan si ammala gravemente, è ricoverato in ospedale e sottoposto ad un intervento chirurgico per asportare un ingrossamento della prostata. In quell'occasione, si scopre che soffre di diabete. Durante il decorso della malattia, Stan perde venticinque chili di peso. Ma, pur debole e sofferente, e con una equipe medica sempre presente sul set in caso di ricaduta, il comico vuole assolutamente onorare il suo contratto e prosegue le riprese. Più tardi, davanti ai risultati deludenti, rimpiange la fedeltà alla parola data. Il film, variamente titolato *Atoll K*, *Robinson Crusoeland* e *Utopia*, fu girato, anziché in 12 settimane come da previsione, in ben 12 mesi! Per l'esattezza, da aprile 1950 ad aprile 1951. Da una durata iniziale di novantotto interminabili minuti, la pellicola fu ridotta negli USA – dove uscì tre anni dopo – ad ottantadue minuti, per passare poi in TV in una versione di appena mezz'ora. Per la versione italiana la voce di Laurel fu doppiata da Mauro Zambuto, mentre quella di Oliver Hardy da Alberto Sordi, che volle doppiare *Atollo K* come atto di doveroso omaggio, nonostante fosse già molto affermato come attore. Purtroppo la versione integrale in italiano di questa pellicola è stata vista nei cinema solo nel 1951, distribuita dalla Minerva film. In seguito il film è stato ridistribuito da una etichetta indipendente (1963) non utilizzando il negativo originale per creare le altre copie, bensì un positivo di circolazione della prima proiezione già piuttosto malmesso e pieno di pezzi mancanti. Da allora in Italia si trovano solo copie di questa seconda edizione, accorciata di 10 minuti e priva dei titoli di testa italiani d'epoca . Notevoli frammenti e sequenze di raccordo sono state sforbiciate, soprattutto la sequenza finale del film...[2] Il ricordo di Stanlio e Ollio presso gli appassionati rimane legato soprattutto alla malinconia che accompagna le loro gag anarchiche; ma in *Atollo K* c'è anche un coraggioso tentativo dei due di rinnovare la loro comicità, puntando più sulla satira e su raffinate gag mute che sul classico repertorio burlesco. Nell'intenzione degli sceneggiatori doveva essere un film serio, una pellicola "impegnata", con un fondo psicologico: i produttori – la francese Films Sirius, l'inglese London Films S.A. e l'italiana Fortezza Film -, avevano chiesto al parigino Léo Joannon e all'americano John Berry di reclutare Stan Laurel e Oliver Hardy per un soggetto di Piero Tellini e René Wheeler di tema pacifista, anti bomba atomica. Un tema di viva attualità per l'epoca – e ahinoi non solo per quell'epoca - : il 16 luglio 1945 ad Alamogordo, in New Mexico, scoppiava la prima bomba atomica sperimentale; il 6 agosto successivo il presidente americano Truman dava l'ordine di sganciare sul Giappone la prima bomba atomica. La deflagrazione avvenne su Hiroshima alle ore 8.15 e provocò la distruzione del 90 per cento della città e la morte immediata di 71 mila persone (170 mila nel bilancio finale); tre giorni più tardi un altro ordigno atomico veniva sganciato su Nagasaki: almeno quarantamila le vittime e un terzo della città raso al suolo. Alla cronologia nucleare è legata anche la storia dell'atollo Bikini, una delle 26 isole Marshall, nella Micronesia, dove dal 1946 al 1958 gli Stati Uniti compirono 22 esperimenti nucleari: fu la prima bomba a idrogeno, piazzata in un isolotto vicino a Bikini nel 1954, a provocare l'esplosione più potente mai sperimentata dagli Usa: 1000 volte più devastante dell'ordigno di Hiroshima – l'atollo è stato dichiarato di nuovo

segue a pag. successiva

Stan Laurel e Oliver Hardy diretti da Leo Joannon durante le riprese di Atollo K sulla Costa Azzurra. Secondo Hardy, il regista dedicò tre giorni a girare immagini di un lago perché lo trovava fotogenico. Indossava una tenuta da cavallo con elmetto militare, e portava sempre un megafono.

Un vecchio zio ha lasciato una eredità. Ma quando il Grasso e il Magro vanno dall'avvocato per raccoglierla hanno una brutta sorpresa...

1 *Léo Joannon (Francia, 1904-1969). Laureato in giurisprudenza, fu assistente di Genina, Gallone e Pabst. L'esordio alla regia avvenne con Six cent mille francs par mois (Seicentomila franchi al mese, 1933), ormai dimenticato così come del resto la sua rimanente opera dell'anteguerra, in genere basata su una comicità grossolana e boccaccesca. Tuttavia già con L'avventuriera (L'émigrante, 1939) cominciava a prendere in considerazione alcuni problemi umani che caratterizzaranno poi la sua produzione degli anni Cinquanta, specialmente quelli relativi alla situazione psicologica e sociale degli appartenenti a ordini religiosi e alle loro contraddizioni. L'esempio più noto di questo interesse è senza dubbio Lo spretato (Le défroqué, 1953), troppo didascalico tuttavia per essere efficace. Di scarsissimo rilievo le sue opere seguenti.*

2 *Il 20 settembre 2017, al Teatro Miela di Trieste, nell'ambito della rassegna «I 1000 occhi – Festival internazionale del cinema e delle arti» è stato presentato, come work in progress realizzato da Enzo Pio Pignatiello in collaborazione con la Cineteca del Friuli, il tentativo di ricostruire in video, da tutte le copie superstiti in pellicola 35mm e 16mm, la versione italiana di Atollo K più vicina alla completezza. Si spera ancora che si ritrovino i negativi da cui fu stampata la prima edizione, più ampia rispetto alle altre conosciute.*

segue da pag. precedente

abitabile solo nel 1997. La casa di produzione franco-inglese con interessenza italiana volle che ogni protagonista del film *Atollo K* incarnasse un personaggio della sua stessa nazione: secondo l'idea iniziale, quattro uomini di quattro nazioni diverse, uno inglese, uno americano, uno francese e uno italiano sono naufraghi di un transatlantico in seguito allo scoppio di una bomba atomica nel mare ove navigano. E si trovano tutti e quattro sull'Atol-

...Le tasse lasciano loro solo pochi spiccioli, un vecchio battello e un'isoletta nei mari del Sud.

lo che ogni scoppio atomico produce sollevando la terra sottostante all'acqua. I quattro fraternizzano. Essendo privi quasi totalmente di vestiario e di cibi, si sentono uniti dalla stessa sorte. Questa "società delle nazioni" in miniatura funziona bene fino al giorno in cui si viene a scoprire che l'Atollo K, nato dal fondo del mare, contiene un potentissimo giacimento di uranio. Solo allora la civiltà si ricorda dell'isolotto. Ed ecco sopraggiungere i suoi alfieri: soldati, governatori, missionari, spie, speculatori, bandiere, emblemi. Scompaiono la tranquillità e l'armonia. Solo il finale dirà che non esistono nazioni buone e cattive, ma uomini che combattono per il male o per il bene, a seconda della loro purezza d'animo. Il film, l'unico girato da Stanlio e Ollio fuori dall'America, fu realizzato a Nizza, negli studi cinematografici della "Victorine", fondati dal ricco californiano Rex Ingram, mentre buona parte delle riprese esterne fu effettuata ad Anthéor, piccola stazione balneare del Cap Roux, nell'Esterel. Ma, come già anticipato, alla fine il cast fu modificato. E anche la trama, rispetto agli intenti iniziali, subì delle variazioni. Eppure, malgrado tutti gli handicap posti dalla co-produzione e dalla regia il risultato non è così sciocco come si sarebbe potuto pensare; merito del soggetto, in gran parte e, naturalmente dei due grandi Laurel e Hardy, i quali, nonostante l'età, tengono ancora magnificamente il campo. Ed ora passiamo a raccontare il film[3]. La storia ha inizio a Londra, dove uno studio notarile attende Laurel e Hardy per consegnar loro l'eredità lasciata dallo zio di Laurel. Un tipo, questo zio, che non aveva molta fiducia nelle banche. L'eredità, infatti, è tutta in contanti; dei bei mucchietti di banconote, lire italiane e franchi francesi. Una bella sommetta, ma purtroppo esattamente equivalente alle tasse di successione e alle spese notarili. Cosicché il terzetto di notai si riprende tutto. Ma non proprio tutto, come dice uno dei notai ai nostri amici delusi: a loro resta un'isoletta nei Mari del Sud e naturalmente la relativa barca per arrivarci. In questo film le gag degne di essere ricordate non sono moltissime, ma ogni tanto se ne incontra qualcuna veramente nuova. Come quella di Stanlio, che, durante la conversazione di Ollio con i notai, ha subito adocchiato i resti della colazione sul tavolo; prende una fetta di pane e la cosparge di marmellata. E quando Ollio, con uno dei suoi tipici gesti, porta la mano all'altezza della fetta di pane, lui vi spalma sopra altra marmellata, e solo al momento di addentare il suo bel panino si rende conto che una delle due fette è in realtà la mano di Ollio. La particolarità di queste gag è che esse costituiscono una sorta di "isola" nel continente-rac-

S'imbarcano per la loro isola...

conto; la loro esecuzione realistica non tiene conto del fatto che ci siano altre persone ad osservare ciò che accade, e soprattutto esse non sono seguite da alcuna spiegazione, come se gli altri non le avessero neppure viste. Nel caso in questione, invece, i presenti non possono fare a meno di restare allibiti – tanto più che Stanlio, per pulire la mano di Ollio dalla marmellata, prende il fazzoletto che uno dei notai ha nel taschino della propria giacca. I nostri due amici si recano a visionare la barca che dovrà condurli nei Mari del Sud, dov'è l'isola di cui sono diventati proprietari. Avranno due compagni di viaggio, uno ufficiale, l'altro clandestino. Quello ufficiale è un apolide – ma italiano - , che la polizia continua a respingere su qualche nave ogni volta che sbarca; se andrà con Stanlio e Ollio, facendo il macchinista, ma anche e soprattutto, il suo problema sarà risolto; nell'isoletta dove i due ereditieri si recheranno potrà sbarcare tranquillamente e vivere in santa pace. Anche il passeggero clandestino è un italiano – generosità delle

...a bordo trovano due clandestini, l'apolide Antonio (Max Elloy) e l'emigrante Giovanni (Adriano Rimoldi, a destra nella foto)

coproduzioni! – e il fatto di aver scelto come nascondiglio la vela ripiegata gli consente di contribuire attivamente ad una lunga gag che coinvolge gli altri tre personaggi. Pur se non proprio nuovissima, la gag nella quale spariscono i cibi dal piatto e i bicchieri pieni dal tavolo è sempre efficace; tanto più che in questo caso nascono i sospetti prima fra i nostri due simpatici eroi e poi fra Stanlio e Ollio e il cuoco-motorista. Che motorista non è, come si scopra al momento in cui la barca si ferma, per mancanza di benzina – ma Stanlio se ne accorgerà solamente quando Ollio avrà già smontato il motore. Se il motore non va, si può andare a vela, ma anche qui l'incapacità dei due navigatori è tale da far finire la vela in acqua e ad approfittare del vento resteranno i pantaloni di Ollio. A questo punto scoppia una tempesta, girata con tentativi di effetto realistico che stonano un po' con l'insieme; è vero che si tratta di un film girato 67 anni fa, ma la combinazione di "racconto per bambini", com'è stilisticamente ogni film della coppia, male si accorda con la pretesa di mostrare effetti "catastrofici". La tempesta, tuttavia, ha al suo attivo una lunga scena di cui è quasi so-

Vengono presi da una violenta tempesta che li scaglia su di un'isola. Come moderni Robinson Crusoe si costruiscono una casa con i rottami della barca e vivrebbero sereni...

lo protagonista Stanlio, quello dei due maggiormente in grado di sostenere, da solo, gag lunghe e articolate, come quella che lo vede, in questa circostanza, sfuggire la minaccia degli oggetti che il mare grosso muove avanti e indietro – da notare, in particolare, la lotta col

segue a pag. successiva

3 *La sinossi del film, riportata di seguito, è tratta da* Luciano Lucignani, *Atollo K – il meglio di Stanlio & Ollio: i film, le comiche, Armando Curcio editore,[s.l.],[s.d.], pp. 8-15.*

segue da pag. precedente

tavolo e quella con il canotto di salvataggio. Come Dio vuole, la tempesta finisce, dopo averli gettati su un'isola emersa una volta placatosi il maremoto. E' l'isola deserta che cercavano? Forse sì. Come si vive su un'isola deserta? E Ollio, con l'aiuto di un librone, lo spiega: come fece, a suo tempo, Robinson Crusoe – non dimentichiamo che il film, fra gli altri titoli, ha anche quello di *Robinson Crusoeland*; e subito tutti si danno da fare: chi pesca, chi cucina, chi addirittura si improvvisa muratore. A questo punto, nel film c'è una rottura. Inizia un'altra storia, quella, svolta con estrema rapidità, di una ragazza in procinto

...se non arrivasse una giovane e bella cantante (Suzy Delair) a farli innamorare...

di sposarsi con un ufficiale di marina. La ragazza fa la cantante e il futuro marito vuole che lei abbandoni la sua professione. E il matrimonio sfuma, così, dinanzi a un sindaco imbarazzatissimo. Salita su una nave, la fanciulla viene abbandonata, con una scialuppa di salvataggio, proprio – guarda caso! – in prossimità dell'isola sulla quale sono già arrivati i nostri. E' il momento più debole del film. Mai, in tutta la produzione precedente, il racconto cinematografico aveva subito un'interruzione così drastica e così palesemente forzata. Tuttavia, superato lo scoglio, il film riprende bravamente la sua andatura e anzi, dal punto di vista dell'avventura, procede fino al termine con un ritmo abbastanza sostenuto. Questa seconda parte vorrebbe avere anche un vago sentore di satira. L'isola deserta, neppure segnata sulle carte nautiche, diventa subito, nelle mani dei nuovi conquistatori, una realtà da sfruttare. Viene costruita rapi-

...e se non si scoprisse che l'isola è un ricchissimo giacimento di uranio...(a destra nella foto Max Elloy). Di spalle è l'attore Luigi Tosi, nel ruolo del tenente Frazer.

damente una capanna e, anzi, nel giro di pochi giorni le capanne saranno due, perché la fanciulla arrivata è naturalmente accolta dagli occupanti, con Ollio in prima linea che le offre il braccio, con grande entusiasmo. E tutto filerebbe per il meglio se poi non si scoprisse, per il casuale intervento dell'ufficiale di marina venuto a compiere un estremo tentativo di riprendersi la ragazza, che nell'isola è presente il maggior giacimento di uranio del mondo. Corsa, quindi, dei vari paesi per accaparrarsela e reazione dei primi occupanti per mantenerne la proprietà. E' tutto inutile, la forza della "civiltà" non conosce ostacoli: si comincia a distruggere per costruire; nascono litigi e sommosse e i nostri due eroi stanno

Sull'atollo deserto dove sono naufragati vorrebbero fondare una specie di utopica repubblica degli ideali, senza leggi, senza tasse, senza moneta, senza passaporti né prigioni…

per fare una brutta fine – sono state già alzate le forche per impiccarli - , se l'intervento della nave comandata dal testardo fidanzato della ragazza non arrivasse appena in tempo per salvarli. Insomma, una ennesima ripetizione del ben noto "arrivano i nostri!" di tanto cinema americano. Intanto, paurosamente, l'isola viene inghiottita di nuovo, pian piano, dalle acque dell'Oceano. Così Stanlio e Ollio saranno salvi, l'apolide tenterà ancora una volta di frodare le autorità nascondendosi in una gabbia – ma gli va male, nella gabbia c'è già un leone - e il marinaio-muratore tornerà nel suo paese a fare il suo umile lavoro. Come abbiamo detto, questa seconda parte è vivace, ha buon ritmo, e segue, forse in modo un po' pe-

...ma falliscono miseramente. La notizia della scoperta dell'uranio ha attirato una folla di avventurieri senza scrupoli, che si impadroniscono del potere e condannano alla forca Hardy e i suoi amici. Nella foto, il primo a sinistra è Michael Dalmatoff, nel ruolo di Alecto, capo dei facinorosi.

dissequo, lo schema dei film d'avventura. Per quanto riguarda Stanlio e Ollio, però, la partita si chiude in difetto. Soprattutto per Laurel, bisogna dire. Il volto smagrito, il sorriso stentato e, in genere, la debolezza delle gag danno a queste ultime scene un tono di tristezza. E' come se l'attore che ha sempre fatto ridere e sorridere con le sue scempiaggini, improvvisamente diventasse serio e dicesse, nel suo tono sommesso: "Scusatemi, ma sono malato". E' come se Stanlio e Ollio avessero voluto questa volta parlare ai grandi, dopo aver tanto parlato ai bambini, costruendo una favola morale che dagli schermi di tutta la terra dicesse agli uomini la necessità di un accordo generale per scongiurare la rovina totale del mondo e dare la pace anche a Robinson Crusoè. Sull'atollo deserto dove sono naufragati vorrebbero fondare una specie di utopica repubblica degli ideali, senza leggi, senza tasse, senza moneta, senza passaporti né prigioni. Ma i loro tentativi falliscono miseramente. E la morale è chiara: nessun sistema di governo esistente può risultare completamente efficace a causa dell'esperienza soggettiva di ogni singolo essere umano[4]. Ecco svelato l'autentico punto di forza di *Atollo K*. Ma proprio nella sua carica polemica e politica, nel suo amalgama di sentimenti anti-imperialisti ed anti-nucleari, nel rifiuto del principio del profit-

Il provvidenziale arrivo della nave di Frazer, il fidanzato di Chérie (Suzy Delair), li salva, mentre l'atollo viene inghiottito dalle acque. Chérie e Frazer si sposano: Laurel e Hardy sbarcano infine nella loro isola...ma scoprono che avvocati, tasse e bolli hanno "mangiato"quasi tutta l'eredità.

to, è insito il motivo che fece boicottare la pellicola negli Stati Uniti, già percorsi in lungo e in largo dalla paranoia maccartista e impelagati nella tristemente nota "caccia alle streghe"ad Hollywood. Stanlio e Ollio entrano insomma nell'era atomica, un mondo in cui le battaglie non si combattono più all'arma bianca delle torte in faccia. I bambini di un tempo sono ormai adulti che si incamminano nel sole del pomeriggio, lungo l'inesorabile viale del tramonto... "ma tutti noi ci portiamo dentro per sempre il bambino che fummo"[5]. E questo ci permette di continuare a sorridere, anche dinanzi ai drammi della vita. Sull'esempio insuperato di Stan e Oliver.

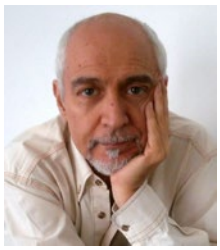
Enzo Pio Pignatiello

4 *Su questi aspetti del film, cfr. E.P.*Pignatiello, *«Stanlio e Ollio naufraghi sull'Atollo K: il viaggio, il sogno, l'utopia», Roma, Pioda imaging edizioni, 2017, con prefazione di Sergio M. Grmek Germani.*

5 *E.* Giacovelli, *«Parola di comico. Il cinema comico americano», Roma 2017, p.62.*

I dimenticati #36

Marcelle Romée


Virgilio Zanolla

Non tutti gli attori francesi in voga nei primi anni del sonoro ebbero sorte propizia dopo essersi affermati agli occhi del pubblico: abbiamo già visto il caso di Henri Garat, morto quasi dimenticato e in precarie condizioni finanziarie, oggi presentiamo quello, pur ben diverso, di un'attrice de *ces années*: Marcelle Romée. Marcelle Arbant, questo il suo nome anagrafico, era nata il 7 febbraio 1903 a Neuilly-sur-Seine, città otto chilometri a nord-ovest di Parigi che col cinema, benché quasi sempre indirettamente, ha avuto molto a che fare: oltre alla Romée, infatti, vi nacquero Jean Cocteau, Pierre Mondy, Jean-Paul Belmondo e Carole Bouquet, vi trascorsero l'infanzia Michèle Morgan e Simone Signoret, vi abitarono Claude Chabrol e Jean Reno e vi morirono tra gli altri Pierre Fresnay, Yvonne Printemps, Jean Gabin, Tino Rossi, Anatole Litvak, François Truffaut e Patachou. Sulle sue origini e sulla sua infanzia non si hanno molte notizie: dalla tomba di famiglia, nella division 65 del cimitero parigino di Père-Lachaise, si sa che il padre, Louis, un esponente della piccola borghesia di provincia, morì un anno dopo di lei all'età di settantasette anni. Ragazza attiva e solerte, Marcelle si diplomò molto presto istruttrice di educazione fisica e ottenne un posto d'insegnante presso una scuola di Parigi. Il suo sogno segreto era il teatro: segreto, perché i genitori non vedevano di buon occhio le sue aspirazioni artistiche; per questo motivo, senza dir nulla in casa ella seguì i corsi di recitazione del celebre attore Jules-Louis-Auguste Leitner (1862-1940) della Comédie-Française, iscrivendosi al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique di Parigi dove lui insegnava. I suoi compagni di corso, che l'avevano soprannominata 'la cavalletta verde' sia a motivo del fisico flessuoso e sottile, sia per un abito di quel colore che ella indossava di preferenza, non tardarono a rendersi conto della sua bravura; dotata di un fisico gradevole e di un volto intenso, la cui espressività era accentuata dalla mobilità dello sguardo, Marcelle s'impose subito come uno degli allievi più promettenti, tanto che nel 1926 ottenne il primo premio nella rappresentazione tragica; a quel punto non poté né volle più nascondere le sue ambizioni alla famiglia, e fu accolta come pensionante alla Maison de Molière, ovvero alla Comédie-Française, col nome d'arte di Marcelle Romée. La sua carriera di attrice teatrale ebbe inizio nel '27 con *Les Flambeaux de la noce* di Saint-Georges de Bouhélier, ebbe un'impennata nel '30 con *Le trois Henry* di André Lang, e proseguì sicura nel segno dei classici, con *L'avaro* di Molière, in cui ella interpretò Elise, con *Il misantropo* dello stesso autore, dove fu Eliane, col *Ruy Blas* di Hugo, che la vide nella parte della regina. La stima dei colleghi la spinse ad un'audacia che nell'illustre compagnia fu motivo di scandalo: Marcelle infatti dapprima chiese di poter entrare come socia nella Comédie-Française, poi, quando i soci pensarono di rispondere favorevolmente alla sua richiesta, lei rifiutò la proposta, temendo di vedersi relegata nell'àmbito di ruoli convenuti. C'era anche che, nel frattempo, aveva scoperto il cinema. A proporle il primo ruolo fu il regista e sceneggiatore Louis Mercanton, che la volle per il personaggio di Leslie Bennet ne *La lettre* (1930), un dramma che lo scrittore britannico William Somerset Maugham aveva tratto dal proprio racconto omonimo e che venne girato negli studi Paramount di Joinville-le-Pont, nella valle della Marna; il film, interpretato anche da Gabriel Gabrio, Hoang Thi-The, Paul Capellani e André Roanne, è la storia di una moglie infedele che uccide l'amante, e dopo essere riuscita a farsi dichiarare non colpevole nel processo che ne segue, confessa al marito di amare ancora l'uomo che ha ucciso. Con la sua recitazione moderna e incisiva Marcelle diede grande credibilità al personaggio: come riconobbe il critico di "Cine-Miroir" ella apportò al cinema francese «il suo talento giovane e ardente, la sua sincerità nell'espressione, la sua conoscenza della dizione, pura, chiara, e sempre profondamente umana», non sfigurando nel confronto con Jeanne Eagels, la star di Broadway che per prima aveva interpretato il ruolo in teatro. Il secondo film dell'attrice fu un altro dramma: *Le cap perdu* (1931) di Ewald André Dupont, basato su una storia di Frank Harvey, dov'ebbe accanto Harry Baur, Henri Bosc e Jean Max. Nel ruolo di Hélène, moglie infedele del guardiano di un faro, che dopo essere stata la causa di un omicidio viene allontanata dal marito, Marcelle fornì un'altra intensa interpretazione. Seguì *Une nuit à l'hôtel* (id.) di Leo Mittler, con Jean Périer, Betty Stockfeld, Maurice Lagrenée e Willy Rozier, ambientato in un palazzo della Costa Azzurra: una sorta di grottesca tragicommedia basata su una girandola di tradimenti, che culmina col suicidio di Marion Barnes, appunto Marcelle. Subito dopo, la chiamò il regista Anatole Litvak per vestire i panni di Cœur de Lilas nel film omonimo ('31; *Cœur de Lilas* è anche il titolo italiano) accanto ad André Luguet e Jean Gabin (e un quasi esordiente Fernandel): un'opera poco conosciuta dallo spettatore italiano, pur trattandosi di un bellissimo film, che impose definitivamente l'attrice all'attenzione della critica. Girato tra uno studio di Montmartre, le fortificazioni, alcuni quartieri della *banlieue*, le Halles e le rive della Marna, questo intrigante poliziesco racconta di un ispettore, André Lucot (André Luguet), che per scoprire l'assassino del direttore di una fabbrica s'introduce sotto mentite spoglie nell'ambiente malavitoso d'una pensione-osteria dove vive Couchoux, una bella ragazza detta Cœur de Lilas, un cui guanto è stato trovato accanto al morto. Ben presto i due si sentono reciprocamente attratti: e Lucot, che la crede innocente, deve scontrarsi con l'innamorato di lei, l'*apache* Martusse (Gabin). Quando, durante una gita sull'Île d'Amour dove si festeggia un matrimonio, Cœur de Lilas apprende dalla bocca di Martusse che Lucot è un poliziotto alla ricerca dell'omicida, dopo aver detto la verità a quest'ultimo fugge da lui e al termine di una pazza corsa lungo gli argini della Marna finisce per consegnarsi alla polizia e confessare la sua colpa. Tra Luguet, Gabin e la Romée è davvero difficile stabilire chi sia il più bravo: sono tutti affascinanti e credibili, perfettamente in parte; Marcelle offre una grande prova drammatica, ricca di sfumature, dove sguardi e silenzi hanno la stessa intensità di certe frasi gridate. *Cœur de Lilas* fu per lei il canto del cigno. L'attrice, ormai considerata una delle interpreti più valide del cinema e del teatro francese, soffriva infatti da tempo di attacchi depressivi, al punto che dové rinunciare a partecipare a un nuovo film la cui lavorazione era già iniziata per ricoverarsi ne La Villa des Pages, una casa di cura tuttora attiva, al 40 di rue Horace Vernet a Vésinet. Ma poco prima dell'alba del 3 dicembre 1932, sfuggita alla sorveglianza dei custodi, s'avviò a piedi verso l'antico ponte stradale di Chatou, situato in rue du Port e da tempo scomparso: raggiunto il quale, dopo qualche attimo d'incertezza si gettò nella Senna. Un testimone oculare affermò che prima di annegare nell'acqua gelida ella mosse qualche bracciata. Questa circostanza sollevò molti dubbi riguardo all'intenzionalità del gesto da parte dei colleghi della Comédie-Française: essi infatti rammentavano che Marcelle, soprannominata anche 'la capra' per via della sua agilità, era un'ottima nuotatrice: tuttavia le circostanze della malattia nervosa finirono per persuadere tutti. Alle sue esequie presero parte tanti amici e anche diversi attori. Marcelle Romée aveva ventinove anni, nove mesi e ventisei giorni.

Virgilio Zanolla

Poetiche

C'è come un dolore nella stanza

C'è come un dolore nella stanza, ed
è superato in parte: ma vince il peso
degli oggetti, il loro significare
peso e perdita.

C'è come un rosso nell'albero, ma è
l'arancione della base della lampada
comprata in luoghi che non voglio ricordare
perché anch'essi pesano.

Come nulla posso sapere della tua fame
precise nel volere
sono le stilizzate fontane
può ben situarsi un rovescio d'un destino
di uomini separati per obliquo rumore.

Amelia Rosselli
(Parigi 1930 - Roma 1996)

Amelia Rosselli alla finestra della sua casa di Via del Corallo a Roma (foto di Dino Ignan). Amelia riposa nel cimitero acattolico d Roma Testaccio

Suicidio di una Poetessa

11 febbraio 1996

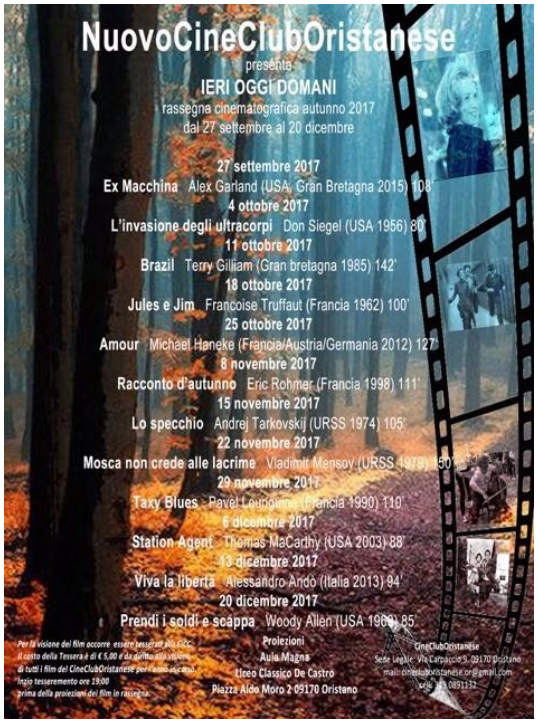
Si è gettata dal quinto piano, nel cuore della Roma più bella, a via del Corallo, pochi passi da piazza Navona. Il volto scavato, gli occhi chiarissimi e stralunati. Il volo di Amelia Rosselli s' è concluso in una chiostrina interna di dove abitava, un luogo inaccessibile nei giorni di festa, soltanto dai negozi vi si può entrare. Ed era domenica. Un lungo volo verso l' irraggiungibile. I vigili del fuoco hanno avuto difficoltà a recuperarne il corpo. Nata a Parigi nel 1930, Amelia era una poetessa, una potente voce della poesia. Il padre di Amelia si chiamava Carlo, Carlo Rosselli, il principale animatore e teorico di Giustizia Libertà. Suo zio si chiamava Nello. Morirono nel 1937, accoltellati a Parigi. Quasi sessant' anni più tardi Amelia s' è gettata nel vuoto, dalla sua mansarda silenziosa, accostando la sedia alla finestra della cucina. Il suo corpo ha sfiorato i rami di un albero. Da anni stava male, soffriva di disturbi mentali. Il suicidio era un pensiero ricorrente. "Soffriva di ossessioni persecutorie", racconta il cugino, Aldo Rosselli (figlio di Nello). "L' assassinio di mio padre e di suo padre la ferirono in profondità. Era una ragazzina. Rimarrà segnata da un incubo terribile, il timore che i servizi segreti la seguissero per ucciderla. Proprio tre giorni fa era uscita dalla casa di cura Villa Giuseppina in cui lei stessa si era fatta ricoverare per qualche tempo. Ieri le ho parlato, mi ha assicurato che stava molto meglio. Ero riuscito a strapparle la promessa che sarebbe venuta a cena da me". La poetessa era spesso ospite di un giro di amici, che tentavano di colmare la sua grande solitudine. Senza successo. Quegli incubi dell' adolescenza continuavano a tormentarla. Ieri il suicidio è stato tenacemente inseguito per ben due volte. Prima ha tentato di buttarsi da un terrazzino interno dell' edificio, fuori della sua mansarda. Qualcuno le ha gridato di fermarsi, di tornare a casa. Amelia, docile, un po' stordita, ha obbedito. Poi la telefonata a un' amica cara, Giacinta del Gallo di Roccagiovine, alla quale confida il suo disagio, la sua disperazione. "Aspetta, stai calma. Vengo subito da te". Le parole non servono. Una corsa, l' arrivo in via del Corallo, una porta spalancata, una sedia appoggiata alla finestra. Giacinta racconta alla polizia che non era la prima volta che Amelia la chiamava per annunciarle il suicidio. La notizia della sua morte è stata accolta con commozione, ma senza sorpresa, negli ambienti letterari. "Sapevo che stata vivendo un momento particolarmente agitato", ha dichiarato il poeta Mario Luzi. "Io la conoscevo appena, ma avevo colto in lei una rara intensità. E generosità". Racconta Dacia Maraini: "Era una persona molto sola, costretta a vivere in un paese che purtroppo non ama i suoi figli. L' Italia corre dietro ai suonatori di piffero, ma non ha rispetto di personalità fragili e importanti come la Rosselli". Una vita appartata, senza frivolezza, atteggiamenti esteriori, consuetudine con la mondanità. "Una donna di cui certamente non si può dire che avesse avuto una vita facile", sostiene Enzo Siciliano. "La sua stessa poesia forse l' aveva fin troppo soggiogata e confinata anche da se stessa. Accade spesso che la poesia possa far torto alla persona del poeta: era questo il caso di Amelia". Anche Siciliano critica quegli ambienti della cultura e dei mass media nei quali "la moneta cattiva scaccia quella buona. La sola consolazione è che la moneta buona non perde valore. La poesia della Rosselli rimane lì, non ce la toglie nessuno. Mentre altra robaccia, di cui si chiacchiera molto, forse non esiste nemmeno nel momento in cui se ne parla". "In questa mia casa", disse una volta la poetessa, "c' è relativo silenzio. C' è poco rumore anche se tengo le finestre aperte. Quando l' isolamento è eccessivo, esco a far quattro passi". Amelia a quel silenzio dell'11 febbraio 1996 non ha resistito.

La targa apposta a via del Corallo n. 24 a Roma, sotto l'abitazione della poetessa

(Repubblica 12 febbraio 1996)

Nuovo CineClub Oristanese - FICC

L'Associazione Nuovo CineClub Oristanese è lieto di annunciavi il programma della stagione autunnale 2017. Sono passati oltre 20 anni dall'inizio di un percorso in comune con il Centro Servizi Culturali U.N.L.A. di Oristano, che, all'interno della FICC, ha visto il CineClub Oristanese organizzare la proiezione di centinaia di film provenienti da tutto il mondo e di numerosi dibattiti ed eventi, facendolo diventare una delle realtà più solide del panorama oristanese e non solo (o sardo). I punti di riferimento dell'associazione rimangono quelli di sempre: la passione per il cinema e la cultura, e la voglia di discutere, promuovere e divulgare le bellezze della settima arte, cercando di coinvolgere sempre più persone in un dialogo in cui ogni associato è invitato a partecipare. E proprio in questa direzione vanno le scelte fatte in vista della stagione 2017, a partire dal prezzo popolare del tesseramento di 5 euro e dalla totale assenza di barriere architettoniche del luogo di proiezione, l'Aula Magna del Liceo Classico De Castro, grazie alla collaborazione stretta con i dirigenti dell'istituto scolastico, che vedrà l'organizzazione di conferenze e seminari sul mondo del cinema rivolti agli studenti, e con la partecipazione di esperti e professionisti del settore. Anche la presenza dei sottotitoli e l'invito rivolto ad ogni socio di mettersi in gioco, proponendosi per la presentazione di uno o più film in calendario, sono scelte improntate alla volontà di una partecipazione sempre più attiva dei vecchi e nuovi soci. Ultima, ma non meno importante, la scelta dei titoli: si va dal cinema d'essai europeo a Hollywood, dalla fantascienza alla satira sociale, da produzioni degli anni '60 al cinema contemporaneo, un intreccio di storie, paesi e tempi; perché qualsiasi racconto può essere interessante, se si usano le parole giuste, e il cinema, pensiamo noi, è prima di tutto saper raccontare storie, non importa se storie di ieri, di oggi o di domani. Si parte con un trittico dedicato alle storie di fantascienza, che culminano con il capolavoro di Terry Gilliam *Brazil*: una storia di ieri, raccontata nel 1985, che attraverso la metafora di un mondo antiutopico del domani, racconta l'oppressione, le storture e le ingiustizie dell'oggi, in bilico tra Kafka e Orwell. Tra storie d'amore adolescenziali, di mezza età e sul viale del tramonto, si prosegue con maestri del cinema francese come Truffaut e Rohmer, passando poi per gli spaccati di vita in Russia, tra i ricordi giovanili di un anziano ne *Lo Specchio* di Andrej Tarkowskij e i dialoghi notturni di *Taxi Blues*, straordinario esordio di Pavel Lungin premiato a Cannes come miglior regista nel 1990. Si conclude con la comicità e la satira, con una imperdibile strenna natalizia: il primo esilarante film di Woody Allen *Prendi i soldi e scappa*. Al momento abbiamo raggiunto 87 iscrizioni... l'entusiasmo non manca e il desiderio di percorrere insieme questa meravigliosa avventura ci dà la forza di andare avanti, sempre. Il cineclub ha inoltre aperto ai soci la possibilità di iscrizione ad un gruppo denominato simpaticamente "CineRuote" rivolto ai soci amanti della bicicletta (mtb o strada), i soci interessati verranno inseriti in un gruppo su WhatsApp per ritrovarci insieme a pedalare (cinema e non solo), al momento siamo otto iscritti ma è solo l'inizio. "Non c'è nessuna forma d'arte come il cinema per colpire la coscienza, scuotere le emozioni e raggiungere le stanze segrete dell'anima" (Ingmar Bergman).



Locandina creata dal vicepresidente del cineclub Umberto Siotto

Da sx Gianni Zoccheddu, Carlo Cocco e Daniela Muru mentre presentano la serata. (foto del socio Mauro Marras)

Nuovo CineClub Oristanese: aperte le iscrizioni al Nuovo CineRuote, solo per i soci tesserati amanti della bicicletta! Abbiamo inaugurato la prima pedalata della stagione autunnale "ieri, oggi,domani" ...60 km in libertà nonsolocinema! Vi aspettiamo per la prossima pedalata insieme! P.S. inviare una mail al cinecluboristanese.or@gmail.com con la richiesta e numero di cellulare per essere così inseriti nel gruppo WhatsApp. GRAZIE! (nella foto di spalle la presidente con la treccia rossa e Carlo Cocco del direttivo)

Il Direttivo vi ringrazia e vi saluta.

Daniela, Umberto, Carlo,
Marco e Gianni

Pagina Facebook:
www.facebook.com/NuovoCineclubOristanese

cinecluboristanese.or@gmail.com

Mentre Dio si trasferisce ad Est

The Putin Interviews, la miniserie firmata Oliver Stone su RAITRE

Giacinto Zappacosta

L'ho seguito con attenzione, sulle frequenze della tv di Stato italiana. Impareggiabile Oliver Stone, capace di restituirci, con vivacità, sceneggiatura agile, ma al tempo stesso profonda, mai banale, un Putin finalmente affrancato dalle brume e dalla cortina fumogena sparsa da noi occidentali. Per primo a seminare veleno fu Jean Jacques Rousseau, il quale, a motivo della politica di Pietro il Grande, profetizzò incautamente e senza basi la perenne inconciliabilità tra Russia e il concetto stesso di civiltà. Il tempo, giudice inesorabile, ha dato torto al filosofo ginevrino, che comunque ha errato anche in ordine ad altri vaticini. La vulgata dell'uomo malvagio e guerrafondaio, contrapposto agli Usa, viceversa luogo della democrazia e della libertà, patria dei diritti, di ogni diritto, scricchiola a favore della verità. Ed era ora, a benefico di tutti. Se un regista newyorkese scruta nell'animo dell'ex funzionario del Kgb, e lo fa con i parametri e con la sensibilità che gli sono proprie, ma tuttavia con la vivida curiosità che dovrebbe contraddistinguere qualsiasi indagatore, eccoti, in tutti i suoi risvolti, un uomo politico, un capo (un leader, come diciamo noi Italiani nel correttamente scimmiottare gli anglo-sassoni) che può idealmente guardare negli occhi il proprio popolo. Nessun altro, a Oriente come ad Occidente, può proferire quelle parole spese a pro dei connazionali e di un minimale criterio distributivo: "Prima di me c'era una ristretta cerchia di persone che guadagnava troppo". Non può dirlo il presidente degli Stati Uniti, chiunque esso sia, confinato entro l'ambito, fattosi ormai asfittico, nell'animo come nelle parole, dei miti fondanti la grande nazione americana, il "Sogno", di fatto degradato ad incubo a fronte delle ingiustizie sociali e razziali, eppure riguardato come cornucopia di ricchezza per tutti. Per inciso, i dati macroeconomici registrano significative crescite, tra il 1890 e il 1940 e tra il 1945 e il 1975, nel Regno Unito, Francia e Germania: come a dire, e dimostrare, che gli Europei producono senza punto sognare. Ad oggi, ed è forse l'epifenomeno più preoccupante, l'1% della popolazione Usa possiede il 37% della ricchezza nazionale. Il che, plasticamente e storicamente, individua grandi masse dapprima poste alla linea di partenza su un teorico piede di parità, e poi debellate a fronte di una ben dura realtà. Lo stesso dicasi per la popolazione dalla pelle scura, acculturata nei valori di riferimento propri di quella civiltà, per essere relegata entro il muro dell'intolleranza. Eppure, Oltreoceano si crede o, il che tutto sommato è lo stesso, si fa finta di credere all'idea di progresso economico, riferito all'uomo di successo, che si protrae all'infinito. Da noi, perlomeno, le classiche teorie elitiste, che possono non piacere, e il pensiero corre specialmente a Pareto, hanno se non altro maggiore dimestichezza nel guardare in faccia, senza infingimenti, dinamiche e tendenze. Se il linguaggio, col suo intimo contenuto, è comunicazione, o se si preferisce la forma più alta di arte, il dialogo tra

Stone e Putin, con sapienti rimandi a filmati, introduce il telespettatore in un alveo inesplorato. Le battute di spirito del regista-intervistatore, che coinvolgono perfino lo ieratico presidente, le risposte, le repliche e contro-repliche, che a volte si susseguono a ritmo incalzante, godibile per chi è davanti allo schermo, proiettano la realtà russa in una dimensione nuova per noi che viviamo ad occidente della catena degli Urali. Il linguaggio, per l'appunto, diviene mezzo per sviscerare i problemi, per acclarare i punti di vista. Un linguaggio scevro di pastoie sovrastrutturali, di stanchi riferimenti burocratici, capace di renderti il reale, di fartelo intendere, di svelarti particolari sui quali non avevi prima riflettuto o che la propaganda, che esiste anche da noi, ti aveva opportunamente nascosto. Putin dunque può parlare di tradizione, di religione, di valori, senza che questo, come sempre più spesso capita in Occidente, suoni quale vetusta riproposizione di sistemi sviliti dal tempo. Anzi, mentre parla lo ascolti, perché non ti aspetti quelle frasi. E poi parla di popolo, il suo popolo, parola che, in inglese, non suona con la medesima valenza e la stessa forza evocativa che ha per esempio in italiano. Il popolo, spiega Putin, è un corpo, un organismo vivo con una propria sensibilità, concetto difficilmente spendibile facendo ricorso al termine "people". Nel bel mezzo della discussione, quella parola, a spiegare, con semplicità ed immediatezza, l'esistenza di un ordine naturale indipendente dalla volontà dei singoli: "Lo vuole Dio". Senza tante circonlocuzioni, è il riferimento valoriale che sostiene ben precise scelte legislative a tutela della famiglia e, per virtuosa ricaduta, della società nella sua interezza. Non siamo abituati, noi che viviamo nella società liquida, priva di punti di riferimento solidi, ebbri soltanto del transeunte, a sentire un capo di Stato parlare di Dio, quel Dio per la verità spesso nominato dai politici nell'apoftegma "God bless America". Ma qui non si parla, come in Russia, del Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe, quanto piuttosto di un dio impersonale, ben più incolore di quell'essere sbiadito teorizzato da Voltaire. In Russia ha preso casa la tradizione, solida, che si coniuga con la volontà di favorire la generalità della popolazione. Putin non si vergogna di farsi il segno della Croce. Noi sì.

Giacinto Zappacosta

Abruzzese, 57 anni, maturità classica, laurea in Giurisprudenza, impiegato. Abruzzese, vive perlopiù a Taranto, a diretto contatto con quello che rimane della Magna Grecia. Di recente ha pubblicato, per i tipi di Aletti, "Conchiglie sparse", un romanzo reso come sceneggiatura di un film

L'importante retrospettiva a Locarno 70, lo scorso agosto

Tornati ai Tourneur: Il padre, Maurice

(prima parte)

Nuccio Lodato

Quando, quarant'anni fa, a Natale passarono a miglior vita due sommi cineasti, Chaplin e Hawks, la contemporanea dipartita del decisamente meno noto, almeno a livello giornalistico, Jacques Tourneur, venne oscurata dall'esatto sovrapporsi di quella dei due grandi maestri americani. Al punto che non tutti i quotidiani dell'epoca, schiacciati tra la mancata uscita di S. Stefano e l'accumulo dei lutti, riuscirono a registrarla. Che Tourneur jr non sia stato però proprio un Signor Nessuno -anzi...- lo ha testimoniato, oltre al valore oggettivo di numerose sue opere, anche la decisione del giovane recente neodirettore del Festival di Locarno (che compie settant'anni: auguri da un piucchecoetaneo!), il valdostano Carlo Chatrian, di dedicargli lo scorso agosto l'ambiziosa rassegna retrospettiva della manifestazione di Piazza Grande, affidandone la cura a due competenti di eccezionale vaglia quali Rinaldo Censi e Roberto Turigliatto. Scriveva però tanti anni fa un programmino mensile del CUC Genova, nei mitici anni in cui ne veniva programmato il cinema "Centrale: «Maurice Tourneur ha dato due grandi cose al cinema: suo figlio Jacques e la propria grandezza nel muto». Infatti il discorso, se vogliamo essere precisi e completi, non si esaurisce con Jacques, che è pure la figura dominante e la sola cui è stata consacrata la rassegna ticinese, e di cui ci si occuperà in una seconda puntata. Si dà il caso, com'è del resto noto, che il nostro fosse figlio d'arte, in quanto suo padre Maurice era stato a sua volta uno dei più rilevanti cineasti dei decenni silenziosi, pur riuscendo ad affacciarsi con le sue ultime produzioni anche al quindicennio iniziale del sonoro (ci fu un periodo, più o meno corrispondente alla durata del secondo conflitto mondiale, in cui padre e figlio calcarono separatamente ma in simultanea, come si vedrà, i rispettivi sets). Maurice (parigino di Bellevile, cognome anagrafico Thomas, famiglia agiata, classe 1873: di nuovo nella *ville Lumière* chiuderà gli occhi nel '61...), prima di esordire dietro la macchina da presa, si era fatalmente, come molti cineasti "primitivi", fatto le ossa in teatro. Da attore, era andato in... tournée in Europa e nelle Americhe, sul finire del secolo, con la compagnia della grande Réjane (che per Proust sarebbe stata insieme uno dei modelli della Berma nella *Recherche*, tra le prime lettrici del capolavoro e addirittura, grazie alla mediazione del figlio Jacques Porel, la padrona di casa del suo ultimo domicilio conosciuto di rue Laurent-Pichat dal 1919) e aveva collaborato col non meno grande demiurgo profetico della regìa scenica André Antoine. Si accosta al cinema nel 1907 (lo stesso anno in cui, al di là dell'Atlantico, lo fa Griffith...) entrando come assistente all'Eclair, per passare alla direzione nel '12. La prima ventina di film (la cui durata media era all'epoca ancora estremamente contenuta, non lo si dimentichi) in un biennio in Francia, poi durante il '14 il gran salto negli Usa, col collega e amico Chautard, favoriti dalla perfetta conoscenza dell'inglese, in lui rinsaldata dalle peregrinazioni teatrali, e dalla decisione dell'Eclair di aprire una sede nel New Jersey, secondo uno schema espansivo tracciato, all'epoca, da più di una casa produttrice della nazione che aveva orgogliosamente tenuto a battesimo il neonato cinema. L'identica traversata aveva compiuto, poco prima, da Londra anche Chaplin, che però era andato anonimamente alla ventura con la compagnia di Fred Karno. Mentre Maurice era, con Albert Capellani inviatovi dalla Pathé lo stesso, il primo europeo già di nome affermato a farlo, dall'alto dei suoi 41 anni contro i 25 dell'imminente Charlot. Nel '17 li avrebbe imitati Léonce Perret. Portando con sé i già riconosciuti dalla critica d'epoca "acuto spirito d'osservazione, immutabile garbo e crescente sensibilità figurativa", Tourneur si potè altresì contare su di una squadra di collaboratori artistici e tecnici fissa e di primordine: lo scenografo Carré, condotto dalla madrepatria; il direttore della fotografia Andriot, che l'aveva addirittura preceduto di un anno nella traversata, e sarà presto affiancato dal tedesco John van de Broek (morirà tragicamente a soli ventitrè anni sul set del loro film *Woman*) e lo sceneggiatore statunitense Maigne, presto passato poi a sua volta alla regìa. Tutte garanzie a priori di un livello ricercato, per non dire addirittura sofisticato per il gusto medio dell'epoca, nella produzione. Un cineasta "alto" e importante, con il gusto spiccato per le trascrizioni letterarie, cui si rifarà presso che sistematicamente, e che lo indurrà a trasporre sullo schermo, tra gli altri, via via, per non parlare degli autori i cui nomi oggi non ci dicono più nulla, e delle numerose commedie nuove di successo a Broadway trasposte al volo, parecchi nomi risonanti. Gyp (l'allora popolare romanziera discendente di Mirabeau: *L'ultimo perdono*, 1913) e Dumas padre (*La signora di Monsoreau*, 1913); Courteline (*L'allegro squadrone*, id.: lo rifarà sonoro appena tornato in Francia nel '32) e Poe (*Il sistema del dr. Catrame e del prof. Piuma*, id.); Leroux (*Rouletabille* e *L'ultima incarnazione di Larsan*, 1913), Willy (lo sciagurato Pigmalione di Colette: *Le friquet*, 1914: l'avrebbe ripercorso cinque anni dopo da noi Zambuto con Leda Gys) e O.Henry (*Alias Jimmy Valentine*, 1915). George du Maurier

Maurice Tourneur, nato Maurice Thomas, (1876 - 1961) è stato un regista, sceneggiatore e produttore cinematografico francese naturalizzato statunitense nel 1921.

(nonno di Daphne: *Trilby*, 1915) e addirittura Ibsen (*Casa di bambola*, 1918) con Conrad (*Vittoria*, 1919, a soli quattro anni dall'uscita del romanzo), Stevenson (*L'isola del tesoro*, 1920) e Cooper (*L'ultimo dei Mohicani*, id.), Verne (*L'isola misteriosa*, 1926-29: firma un altro illustre immigrato, Christensen, ma ci mettono anche le mani tanto Tourneur che lo stesso sceneggiatore Lucien Hubbard, in una disgraziata via crucis realizzativa Metro aspirante al colore, ma su cui già incombe l'avvento del sonoro). Cormon e d'Ennery dopo il ritorno in Francia (*Le due orfanelle*, 1933: ci aveva già provato Griffith con le Gish nel '21; ci torneranno ancora sopra da noi Gallone nel '42, Gentilomo nel '54 e Freda nel '65!), e infine, nel '43-44, *istant film* da un Maigret da Simenon, *Cecile est morte*, che in questa versione non ci è mai stato dato di vedere in Italia. Una produzione

"Cécile est morte" (1944) di Maurice Tourneur con Albert Préjean nel ruolo di Maigret. La pellicola è tratta dal romanzo "Un'ombra su Maigret" dello scrittore Georges Simenon

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

estremamente vasta e ricca: l'esplorarla a fondo trascenderebbe i limiti di questo piccolo memento. I film a lui riconducibili come regista superano, tra muto e sonoro (la sua attività si concluderà in Francia con *Impasse des Deux Anges*, 1948, con Simone Signoret e Paul Meurisse, mai importato in Italia: problematicamente rintracciabile su youtube, ma ben visibile in dvd francese) il centinaio; la parallela attività di sceneggiatore e produttore di se stesso è a sua volta imponente, mentre per solo tre volte Maurice tornerà ad agirsi occasionalmente da interprete, dall'altra parte dell'obiettivo. Osserviamo allora un po' più da vicino solo un limitato numero di film, facendo talora leva –lo si ripeterà a maggior ragione nel prossimo giro per il figlio Jacques- sulla diversa valutazione che Morandini e Mereghetti ne hanno fornito nei loro rispettivi lessici. *L'Uccellino Azzurro* (1918) dall'allora recente Maeterlinck, a un decennio appena dalla prima mondiale inscenata da Stanislavskij al suo Teatro dell'Arte di Mosca: pur situato nella parte iniziale della carriera, è probabilmente il capolavoro di Tourneur, su sceneggiatura di Maigne, con un fascino visivo e una forza di penetrazione narrativa che resistono intangibili ai novant'anni trascorsi. La stupenda fiaba sarebbe stata ripresa da Walter Lang nel '40 (*Alla ricerca della felicità*, con Shirley Temple: in Italia, complice la guerra, allora non si vide: è stato necessario attendere il dvd) e dal grande George Cukor a fine parabola nel '76 in una strana, per allora, coproduzione Usa-Urss (*Il giardino della felicità*: rutilante divertimento con trimurti da cast stellare, Liz Taylor-Ava Gardner-Jane Fonda). Non deluderà il successivo *Lorna Doone* (1922), sostenuto da un plot popolarissimo nella cultura angloamericana, che avrebbero ripreso Dearden nel '34 e Karlson nel '51, oltre a svariate, successive produzioni televisive. Al ritorno in Francia, il remake courteliniano de *Lo squadrone bianco* consolidante in decisiva misura l'attacco di carriera del giovane Gabin. L'anno successivo la stessa cosa con Madeleine Renaud per *Donna di lusso*, compreso, come ricorda Morandini, della retrospettiva tv 1977 che in patria portò alla riscoperta del grande regista, completamente dimenticato, anche per la sovrapposizione del grande successo popolare del figlio: alla vigilia di quel convegno di Brighton che avrebbe propiziato il grande sdoganamento mondiale del cinema muto, iniziato nel '75 col centenario della nascita di Griffith. Il successivo, da lui idealmente mutuato, *Le due orfanelle*, già menzionato, è "ben pettinato, scenograficamente fastoso, convenzionale" per Morandini; "un film ben fatto, curato nelle scenografie, ma non molto appassionante" Mereghetti. Tourneur avrebbe voluto ambientarlo all'epoca dell'incoronazione imperiale di Bonaparte, la produzione lo indusse a mantenere la temperie pre rivoluzionaria del testo originale (il negativo integrale di 100' è andato perduto, la versione circolante è più corta di 13). Se *Koenigsmark* (1935), dal romanzo di Pierre Benoit, già trascritto da Perret un decennio prima, è "un convenzionale film in costume del buon artigiano" (Morandini), *Sorridete con me* (1936), al cui centro è Chevalier, rappresenta per lo stesso critico "un'apologia sperticata dell'ottimismo, con vivace descrizione dell'ambiente teatrale e protagonista in gran forma", anche se l'anno della sua uscita non doveva poi indurre a sperticati slanci. Assai più complesso il quadro realizzativo de *L'avventuriero di Venezia* (1941). All'origine c'era niente meno che *Volpone* di Ben Jonson, nella riduzione scenica che tredici anni prima Charles Dullin si era concesso il lusso di far ridurre per il suo teatro addirittura da Jules Romains su di una base di Stefan Zweig (che si sarebbe suicidato in Brasile nell'anno successivo al film, ponendo il sigillo definitivo al suo e universale *Mondo di ieri*). Le riprese le aveva iniziate de Baroncelli nel '38-39, poi la guerra aveva congelato tutto (come successe a Renoir per la *Tosca* italiana poi conclusavi da Koch). L'esperienza di Tourneur riprese e salvò il film, sostenuto formidabilmente dalla teatralità irripetibile di Jouvet e dello stesso Dullin. Mezzo secolo fa, nell'attualizzare il classico inglese protosecentesco, Manckiewicz fece di meglio in *Masquerade*, potendo contare su Harrison, la Hayward e Maggie Smith, fotografati da un Di Venanzo già condannato dalla malattia. L'ultimo Tourneur importato in Italia, *La mano del diavolo* (1943), trova finalmente d'accorso Morandini e Mereghetti: per il primo, "prodotto di buona qualità, che tiene in equilibrio il sapore popolare della vicenda, ricca di colpi di scena e di personaggi bizzarri, e la raffinatezza di regìa, scenografia, fotografia, montaggio"; per l'altro, "un film fantastico, dalla trama complicata e stravagante, ricca di personaggi e di colpi di scena, con piacere e talento evidenti, facendo leva su un ritmo febbrile e inquietante e affidandosi al senso plastico delle immagini ereditato dal muto". Appunto.

"L'uccellino blu" - The Blue Bird (1918) di Maurice Tourneur

"Impasse des Deux Anges" (1948), con Simone Signoret e Paul Meurisse, di Maurice Tourneur

Noel Roquevert e Pierre Fresnay in "La Main du Diable" (1943) di Maurice Tourneur,

Nuccio Lodato

Maurice Tourneur on line: la rete consente la visione, già anche solo a livello gratuito, di numerosi suoi film sia muti che sonori. Soltanto Youtube ne offre per parte sua una ricchissima scelta: soprattutto per chi non ne abbia dimestichezza, potrà essere interessante in particolare, superato l'eventuale disagio iniziale, accostarsi all'esperienza del muto, riscoprendone a poco a poco quella "musica della retina" di cui parlava Stan Brakhage.
Maurice Tourneur in home video: la benemerita serie bolognese Ermitage ha edito in Italia i muti "L'uccello blu" (1918) e Lorna Doone (1922); Mondadori Store "L'ultimo dei Mohicani" di Clarence Brown e Tourneur (1920). Ma, se non ci sono preclusioni sulle edizioni originali in altre lingue (raramente, se non mai, provviste di sottotitoli italiani...), la rete e i consueti Amazon, Ibs, Fnac, Feltrinelli e Mondadori, con molti altri, mettono a disposizione, comodamente a domicilio e senza grossa spesa, assai numerosi altri titoli dell'antico cineasta. Ad esempio il simenoniano "Cecile est morte" è disponibile presso la Fnac (che purtroppo si è ritirata dall'Italia) in edizione Gaumont.

[Tornati ai Tourneur: 2. Il figlio, Jacques alla prossima puntata...]

Quinto potere (1976) di S. Lumet: la delirante fascinazione del cinismo mediatico

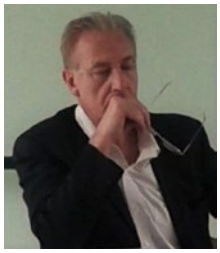
Demetrio Nunnari

Dopo anni di esaltante carriera, l'astro di Howard Beale (Peter Finch), cronista di punta della UBS-TV, lentamente declina. Ormai vedovo e avvezzo al bere - con un indice di ascolto di 8 e un gradimento del 12 per cento -, è licenziato con breve preavviso. Disperato, Beale fa la sua mossa e annuncia al mondo un imminente suicidio in diretta. Gl'indici schizzeranno alle stelle, forse anche a 50. È il caos, e mentre il presidente del servizio notizie Max Schumacher (William Holden) cerca di sottrarre Beale al linciaggio mediatico, finisce irretito dalla bella e spregiudicata responsabile dei programmi Diana Christensen (Faye Dunaway) che già fiuta l'affare. Nel tentativo di rimediare all'accaduto Beale è rimesso in onda, ma rincara la dose anziché recedere, e adduce a giustifica dell'insano proposito l'aver «finito le cazzate». Il seguito del penoso siparietto vacilla, e i vertici della *major* televisiva vogliono un Beale meno uggioso e più mordace, arrabbiato. Così, il vecchio «santone della notizia» si fa profeta e, per la prima volta, si sente ispirato come in un inebriante momento di chiarezza. Sfoga tutto il suo furore iconoclasta contro le false ideologie, e con un appello che pare un imperativo categorico incita il pubblico a casa ad urlare alla finestra il proprio dissenso. Le linee telefoniche della UBS sono roventi per le chiamate; da Atlanta a Louisville è un immane subbuglio e la Christensen gongola. Ha difatti ottenuto dal dirigente Frank Hackett (Robert Duvall) la direzione del notiziario di Schumacher, tagliando fuori il collega e amante. Lo *Howard Beale Show* sbaraglia gli ascolti e diviene il *business* del secolo; ma mentre il conduttore farnetica dinnanzi alle telecamere, Diana delira dietro le quinte. Assolda, per una serie drammatica, una banda di terroristi col vezzo di filmare i propri crimini rigorosamente in diretta. Se la tivù è spettacolo, anche la spettacolarizzazione della cronaca è nell'ordine delle cose. Beale, invece, si scaglia contro le sfere più inaccessibili del potere, e rivela in studio un occulto gioco di scatole cinesi che cederà la sua rete a danarose corporative bancarie. È un ladrocinio, e bisogna impedirlo. Così, quando chiede che la Casa Bianca sia sommersa da montagne di telegrammi di protesta, il miracolo puntualmente avviene. Ma è il tracollo, poiché la UBS ha un buco finanziario spaventoso e non v'è più scampo, ormai. Richiamato dal presidente Jensen ad uno stile più sobrio, Beale perde il suo smalto ed è adesso una tara inutile. Tenerlo è suicidio, liquidarlo è un rischio; finirebbe alla concorrenza. Va eliminato. Hackett e la Christensen arruolano la stessa ghenga sovversiva sinistroide ingaggiata per i loro palinsesti. L'attempato giornalista verrà giustiziato in trasmissione, e sarà un trionfo. Con i suoi quattro *Oscar* (uno all'apocalittico Peter Finch), quattro *Golden Globe* e un "David" di Donatello, *Quinto potere* è un film bello e ammorbante. La tormentata parabola esistenziale di Howard Beale mette a nudo il diabolico inganno di quella magica scatola che, se rischiara ogni cosa di una luce accecante, è insensibile alle gioie e i dolori di qualsiasi destino. Sue vittime – quelle stesse che Beale avrebbe voluto salvare -, le masse anestetizzate dall'abulia intellettuale che non leggono libri, che si nutrono, si vestono, educano figli come in tivù e confidano nella sua suprema rivelazione. Ma è follia collettiva. Non sanno, quelle masse, che la televisione - dispensatrice di conoscenza – in verità disinforma, poiché la credulità popolare è il nutrimento del suo esistere. Non sanno, quelle generazioni, che il potente mondo dello spettacolo nulla ha a che fare col potente spettacolo del mondo. La rampante Diana ne sia il segno. Personifica un vivere vuoto e insensato; lei che farfuglia di flussi e diagrammi nella fugace intimità col suo uomo, e avvilisce qualunque cosa tocchi, non ultimo il tenero, improbabile amore di lui. Sfogare in strada - dall'alto del proprio attico - ogni malessere è, allora, urgente affrancarsi dalla sudditanza ai *media*. Capire che la finestra del salotto di casa non è la tivù, e la tivù non è una finestra, e gridare al mondo: «sono incazzato nero, e tutto questo non lo accetterò più!». C'è tuttavia un che di perverso. Nel preciso istante in cui il maestro spirituale Howard Beale ordina e ottiene dai suoi discepoli che si spenga ogni apparecchio, la UBS-TV pregusta un successo senza precedenti. E la menzogna risplende della luce della verità, senza che il paladino della giustizia scorga l'impostura. Non riesce neppure dinnanzi al presidente Arthur Jensen ed al suo folle assolo drammatico: «lei (Beale) è un vecchio che pensa in termini di nazioni e di popoli. Non vi sono nazioni, non vi sono popoli […], non vi sono terzi mondi, non c'è nessun ovest. Esiste soltanto un unico, un solo sistema di sistemi […], vasto, immane, interdipendente, intrecciato, multivariato, multinazionale dominio dei dollari, petrol-dollari, elettro-dollari […] che determina la totalità della vita su questo pianeta». Si può biasimarlo, del resto? Per cinico che possa apparire, forse è davvero così. La tivù è solo uno dei portati delle inesorabili leggi del *business* che disciplinano la nostra modernità. Un mondo apatico e senza altra fede che quella nel feroce dio denaro, che ha potere di vita o di morte su chiunque osi ribellarsi al suo verbo; come Howard Beale, il «primo caso conosciuto di un uomo che fu ucciso perché aveva un basso indice di ascolto».

Demetrio Nunnari

Cinema e psicoanalisi

Il Gabinetto del dr. Caligari: Realtà o follia?



Massimo Esposito

Sul piano letterario il tema del "doppio" consiste nel rapporto molto particolare che si instaura tra il protagonista del romanzo e un doppio che può essere un altro personaggio (come ne *l'Anfitrione di Plauto, Il Sosia di F. Dostoievskj*, a *Gregor Samsa ne La metamorfosi di Kafka)* che una mattina si sveglia e scopre di aver assunto le fattezze di un ragno. Un'ombra, una voce, un oggetto, un altro sé. In genere l'andamento narrativo della vicenda si svolge come se il protagonista e il suo doppio facessero parte di un'unica realtà *dell'essere* che è stata divisa e, per questo motivo, entrano in una sorta di conflitto anche interiore, che deve essere in qualche modo risolto. Il film *Il Gabinetto del dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari) Robert Wiene; Germania 1920, è una pietra miliare della storia del cinema tedesco e rappresenta allo stesso tempo un viaggio nelle pieghe buie delle depressioni e frustrazioni umane. L'uso del chiaroscuro, delle ombre; l'atmosfera, carica di [1] perturbante tensione e di assillante paura per ciò che potrebbe accadere è costruita da scenografie dipinte con forme impossibili e dalle prospettive deformate. Ambientato nel 1830, il film si apre con un uomo, seduto in un giardino che racconta ad un'altra persona un fatto di cui lui è stato testimone (o protagonista?). Il racconto narra di una serie di omicidi commessi di notte da un sonnambulo, di nome Cesare, esposto nelle fiere di paese da un certo dottor Caligari. Sempre secondo il racconto di Cesare, il dottor Caligari era il direttore di un manicomio e si era pericolosamente identificato con un ipnotizzatore del settecento. Così si entra nella trama che mostra un tenebroso ed oscuro personaggio e la sua creatura infernale che si apprestano a sconvolgere la vita della piccola cittadina Holstenwall. Il Dottor Caligari arriva per l'annuale fiera insieme a mercati e consuete attrattive, proponendo al popolo spettatore il classico fenomeno da baraccone per far leva sulla morbosa curiosità dell'animo umano. Cesare il sonnambulo, uomo dal potere inquietante. Su ordine del suo padrone, si sveglia e predice il futuro. Profezie di morte che puntualmente si avverano. A farne le spese sono due amici, Alan e Franz, accomunati dalla stessa insana curiosità e dall'amore per la stessa donna, Jeanne. Il desiderio di conoscere il futuro riveste per loro una fortissima attrazione e Cesare appaga le loro voglie presagendo la morte di Alan all'alba del giorno dopo. Di fronte alla perdita del suo fraterno amico, Franz non si dà pace ed inizia una logorante ricerca della verità che lo porterà ad indagare in maniera ossessiva sulla figura del Dottor Caligari. Scoprirà che l'autore materiale dell'omicidio di Alan e di altri delitti commessi successivamente, fu proprio Cesare che eseguiva pedissequamente il volere del suo pigmalione. La trama circolare ci riporta all'inizio del film, mentre il personaggio ancora sta raccontando, ci rendiamo conto che la panca sulla quale è seduto insieme all'altro si trova all'interno del cortile di un manicomio il cui direttore è il dottor Caligari. L'epilogo, Franz aveva ragione, il Dottor Caligari è proprio il direttore dell'ospedale psichiatrico, ma ciò che, tuttavia, non riesce a capire è il perché di quella camicia di forza che lo immobilizza ed il perché Jeanne si attarda così tanto nel giardino del manicomio. Forse il racconto di Franz non è altro che il frutto della sua fantasia. Franz, Jane e Cesare sono infatti pazienti

del manicomio richiamati nel racconto e la persona che Franz sostiene essere il dottor Caligari altri non è che lo psichiatra dell'istituto correttivo. Il film si conclude con Franz rinchiuso in cella di isolamento. Che sia tutto un'allucinazione? Nel finale il Dottor Oscar gli confida di aver scoperto la causa della sua malattia e, quindi, di essere finalmente in grado di curarlo. Due prospettive. Una sostanzialmente di critica cinematografica che considera l'opera di Weine come un *capolavoro espressionista* che denunciava l'ansia per la situazione che caratterizzava il periodo storico tra le due guerre mondiali. Il film, all'epoca della sua uscita riscosse un notevole successo, ma fu censurato sia da Hitler che da Mussolini. In questo senso si teorizzò che il Dottor Caligari rappresentasse Hitler, mentre Cesare il popolo, anche a causa di un'instabilità psico-esistenziale, sonnambulo, composto da tanti automi senza volontà, pronti ad ubbidire ciecamente a qualsiasi ordine del "capo". L'autoritarismo come unica soluzione per sentirsi liberi e superare le difficoltà. La seconda, più profonda, ci indirizza verso il senso del sentirsi "doppi". Sentire l'altro dentro, il doppio di noi stessi, è qualcosa su cui l'uomo riflette dalla notte dei tempi, da quando la nostra coscienza si è aperta la strada nel buio dello stato di natura. Tutti sentiamo di avere un corpo e un io, declinato in varie accezioni: Coscienza, anima, spirito, psichè per gli antichi greci. Il cinema *"per tanti aspetti ricorda il meccanismo del sogno"*, sosteneva Otto Rank - allievo di Freud – nel suo saggio sul *doppio* e questo ne spiega l'interesse per tutte le forme di sdoppiamento. In questi casi lo spettatore (ma dovremmo dire i neuroni dello spettatore), si trova di fronte a una duplicazione totale dell'io, da vivere in tutta la sua ambiguità e in tutto il suo perturbante effetto. Il turbamento deriva dalla capacità del personaggio Caligari di essere in grado di gestire e controllare un *"doppio"* e per ridurre questi effetti il produttore del film impose a Wiene il taglio dell'ultima scena che mostrava che il narratore era perfettamente sano di mente ma era stato fatto internare da Caligari per non venire accusato e per continuare tranquillamente i suoi esperimenti sul sonnambulismo. Questa scelta fu dettata dall'esigenza di non scioccare troppo gli spettatori. Conoscere se stessi può anche voler dire incontrare ciò che non vorremmo essere, *Il Sosia Jakov* di Dostoevskij o il compagno *mr. Hide del dottor Jekill.* L'osservazione della nostra immagine ci lascia sempre qualche dubbio. Tuttavia il ragionamento interiore con il nostro doppio ci porta a cogliere il punto di vista dell'altro, la percezione che gli altri hanno di noi ci aiuta a conoscerci. Pensieri inespressi e giudizi segreti che l'altro ha nei nostri confronti. Eppure, senza questo doppio immaginario non potremmo neppure condurre quel dialogo interiore che ci lega agli altri con tutte le difficoltà dei rapporti umani. Dunque, per sfuggire alle paranoiche paure verso il diverso, l'altro da noi, occorre uno sforzo interiore per non giudicare la psiche come a una malattia da guarire, ma come a un paesaggio, un luogo immaginario dove si narrano altre storie, altre vite, rispetto a quella che crediamo di vivere. A noi (spettatori) è lasciato il compito di stabilire quale sia la realtà!

Massimo Esposito

[1] Freud parla del doppio come del "Perturbante". [...] Unheimlich. Heim è la casa, Heimat è la patria, heimlich è ciò che è familiare. Unheimlich è ciò che non è familiare, è l'in-solito, ciò che sopraggiunge a nostra insaputa e perciò, dice Freud, "genera angoscia e terrore". Nello stesso periodo in cui Freud elaborava il concetto di Perturbante, Jung dava forma al concetto di Ombra come parte non accettata della personalità, il lato oscuro e negativo di ogni individuo. Eppure, scrive Jung, "incontro con se stessi significa anzitutto incontro con la propria ombra. L'ombra è, in verità, come una gola montana, una porta angusta la cui stretta non è risparmiata a chiunque discenda alla profonda sorgente".

https://youtu.be/cxxXbyPuu6I

Band Apart (Oristano) - FICC

Giovanni Solinas

L'Associazione Culturale Cinematografica Band Apart nasce grazie all'entusiasmo di otto appassionati cinefili della provincia di Oristano, intenzionati a dare vita ad una associazione che mettesse in primo piano l'amore per la vita associativa ed il buon cinema, con un occhio di riguardo verso il cinema di genere, da sempre a cavallo tra cinema popolare e di qualità. Lo stesso nome dell'associazione vuole richiamare questa apparente dicotomia, omaggiando contemporaneamente Jean-Luc Godard, uno dei padri della Nouvelle Vague francese, e Quentin Tarantino, apologeta del cinema di exploitation e del pulp. Sacro e profano. Una delle massime espressioni dell'arte cinematografica assieme ad uno dei più grandi estimatori delle cosiddette pellicole di serie B; due modi di fare cinema profondamente diversi ma uniti dal medesimo desiderio di fuggire dalle convenzioni. Ed è proprio dal rifuggire dalle convenzioni che prende vita il progetto Band Apart. Una associazione che nelle intenzioni dei suoi membri fondatori vuole scommettere sull'amore verso il cinema e sull'importanza e la necessità dell'associazionismo più puro. Ci piace pensare a Band Apart come ad una associazione dinamica, aperta ed accessibile. Per tale motivo abbiamo scelto di non avere una veste grafica fissa, ma di cambiarla periodicamente riflettendo ed omaggiando gli stili grafici dei poster, dei titoli o anche solo semplicemente dei periodi storici dei film di cui intendiamo parlare. Sempre per questo motivo abbiamo voluto rinunciare alla diffusa consuetudine di avere un programma stagionale elaborato ad inizio anno, per sposare un metodo più atipico basato su mini rassegne aperiodiche e discontinue, progettate e messe in opera di volta in volta. Questa visione dinamica, per quanto apparentemente frammentaria ci permette una maggiore flessibilità organizzativa, e soprattutto offre la possibilità ai soci di partecipare in maniera concreta allo sviluppo delle attività associative. Uno dei punti cardine di Band Apart è difatti quello di dare ai soci un ruolo di primo piano nell'ideazione, nella gestione delle attività e nell'offerta artistica proposta dall'Associazione. Sono i soci, a gruppi o singolarmente, ad essere propositori ed autori delle rassegne in programma, sotto la supervisione e la guida dei vari operatori culturali dell'Associazione e del Consiglio Direttivo, a cui spetta il compito di coordinare al meglio e dare il giusto spazio a tutte le varie proposte. Questo ci ha permesso, nel breve arco di tempo intercorso dalla fondazione dell'associazione ad oggi, di realizzare ben quattro attività tra eventi, collaborazioni e rassegne, ed una quinta e una sesta sono già in fase di lavorazione. Abbiamo voluto iniziare le nostre attività presentando l'associazione ed i suoi numi tutelari (Godard e Tarantino) come "Cattive Compagnie", e proseguito con un evento estivo intitolato "Al cinema dei fratelli Coen", che ha visto come relatore e conferenziere lo scrittore e musicista (nonché direttore del museo di Casa Manno in Alghero) Mauro Porcu. Nel frattempo abbiamo avuto la felice possibilità di collaborare alla presentazione dell'autobiografia del maestro Ennio Morricone "Inseguendo quel suono" con lo scrittore (e coautore del libro) Alessandro De Rosa. Infine, per la nostra ultima attività, ci siamo voluti occupare del fenomeno delle migrazioni dei popoli in controtendenza con le vicende attuali che parlano di immigrazione, rivolgendo lo sguardo all'emigrazione ed in particolare quella del popolo sardo. Tre serate dedicate al tema, introdotto con il film "Cainà" e proseguito con dei documentari che ci hanno mostrato i pensieri e i desideri dei giovani "che restano" e di ciò che invece rimane dopo l'abbandono. Sono intervenuti con noi i ragazzi del gruppo Gnomos di Oristano; dei giovanissimi filmmaker che hanno presentato il loro primo lavoro "Oristano dentro le mura", ed il documentarista e blogger di "Sardegna Abbandonata" Martino Pinna, che ci ha mostrato il suo documentario "Adiosu" ed i primi episodi della sua nuova docu-serie "Badde Suelzu". Per le attività future abbiamo già varie idee in fase di lavorazione. Dal thriller all'italiana alla fantascienza, dal cinema d'autore classico all'animazione a passo uno, passando per la commedia, il western, l'horror e tutto ciò che viene raccontato in questo enorme e affascinante mondo che è il cinema. Senza volere pianificare eccessivamente davanti a noi. Ci piace pensare al futuro di Band Apart come se fosse un cantiere sempre aperto. Un percorso da affrontare un passo alla volta, rassegna dopo rassegna, film dopo film.

Fabio Spanu sta introducendo il film "Adiosu" di Martino Pinna, che è presente in sala (foto di Chiara Masia)

Giovanni Solinas

Informatico e assimilatore compulsivo di conoscenze. Appassionato di cinema, fumetto, animazione, videogiochi e di tutto ciò di ludico che esiste nel mondo

Band apart Circolo FICC

mail : direttivo.bandapart@gmail.com

facebook : https://www.facebook.com/associazionebandapart

sito : http://bandapart.altervista.org/

Editoria

Togliatti e la democrazia italiana

A cura di Alexander Hobel

Giampiero Nicolini

Questo libro, frutto di un convegno che ha visto riunire importanti studiosi, ha il pregio di riflettere sulla figura di Palmiro Togliatti oggetto in passato una vera e propria *damnatio memoriae* assieme a troppi scivoloni storiografici. Si tratta, al contrario, di una rigorosa ricerca storica nella quale si comprende come la biografia politica di Togliatti e la storia del PCI siano inseparabili dalla costruzione concreta della democrazia in Italia e per questo motivo la bussola dell'azione politica del PCI di Togliatti era l'applicazione della Costituzione. Nel perseguire questo obiettivo rivestivano un ruolo importante i partiti di massa dove la rappresentanza delle forze sociali nelle istituzioni era garantito dal sistema elettorale proporzionale: in questo modo il Parlamento diventava il luogo della sovranità popolare. Il saggio approfondisce tre fasi storiche decisive della nascita dell'Italia repubblicana: 1) dalla crisi dello Stato liberale alla democrazia repubblicana; 2) dalla ricostruzione alle riforme e infine 3) Togliatti in rapporto al movimento operaio internazionale e la democrazia progressiva. Nella presente ricerca si dà il giusto riconoscimento alla figura di Palmiro Togliatti e al PCI per il ruolo di fondatori della nostra Repubblica sottolineandone per esempio il decisivo contributo nei lavori dell'Assemblea Costituente. Inoltre ci fornisce molteplici spunti di riflessione sulla società odierna anche attraverso parallelismi ancora attuali: uno su tutti la questione della pace e il rischio della catastrofe nucleare e da qui il dialogo che vide protagonisti Palmiro Togliatti (con il famoso discorso di Bergamo ai cattolici del 1963) e il Papa Giovanni XXIII. Il libro sviscera il ruolo di Palmiro Togliatti come padre costituente della Repubblica italiana e analizza come grazie alla sua figura e al ruolo del PCI le masse operaie e lavoratrici siano diventate protagoniste per la prima volta della vita politica del Paese. Un importante momento di riflessione anche per chi si cimenta nella costruzione di una sinistra moderna ma che non voglia tagliare le radici con il proprio passato.

Togliatti e la democrazia italiana.
A cura di Alexander Hobel
Anno di pubblicazione: 2017 Editori Riuniti
Formato 15x21 cm., 336 pagine;
Euro 18,00
ISBN: 9788864731940

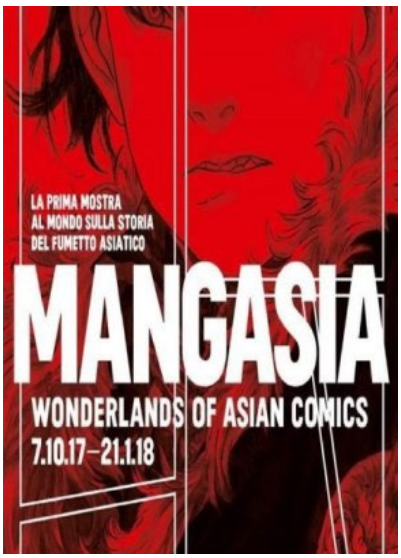
Giampiero Nicolini
Pensionato, ex operaio ATAC. È il Presidente dell'Associazione culturale "Il Migliore" e direttore editoriale del periodico dei lavoratori dei trasporti "Le Rimesse"

Mostre

Mangasia al Palazzo delle Esposizioni di Roma

Mario Dal Bello

Una guida definitiva al fumetto asiatico. Così Paul Gravett definisce il catalogo (edito da Thames & Hudson) che illustra la gigantesca rassegna romana dedicata ad un genere che ha ormai invaso il mondo. Non solo con le storie fumettistiche, ma anche con film e fiction che ad esse si ispirano. Non solo i fumetti giapponesi, quelli più noti, almeno in Occidente. Ma la mostra offre una vasta panoramica che comprende Cina e Corea, Thainlandia ed India..insomma il continente asiatico. Sulla scia dei grandi disegnatori del passato - uno per tutti, Hokusai, morto nel 1849, di cui c'è sempre nella capitale una bella rassegna all'Ara Pacis - si muove una schiera di fumettisti dalle più varie ispirazioni, che trattano ormai ogni soggetto: politico (satira irriverente e perciò censurata), fantasioso, erotico, avventuroso,sentimentale. Gli eroi sono antichi con tanto di mostri, draghi, apparizioni divine e moderne, dal fisico abbastanza americanizzato e dai tratti che si avvicinano all'Occidente. Anche se i volti dagli zigomi aguzzi, i capelli lisci e lunghi e gli occhi ridotti a fessure sottili - e misteriosamente ambigue, per noi - ricordano la loro origine orientale. Ma non si guarda solo indietro,-bensì pure al futuro. Le storie ad esempio prodotte nel 2004 da Studio Pierrot e ispirate alla serie manga di Tite Kubo sono diventate un successo mondiale con le immagini di eroi dinamici,scattanti,magri,dall'espressione decisa e cupa, esplosivi di una rabbia e di una furia si direbbe mondiale. E' un tipo umano che miscela Oriente ed Occidente, uomo-donna, dando vita a personaggi con una tinta androgina, ed insieme mescolando tecniche diverse, paracinematografiche come nel trhiller Moss 1 di Tae-Ho Yoon, apparso in Corea del Sud nel 2012. Accanto al gusto favolistico, all'estetismo raffinato del tratto disegnativo, compaiono alcuni elementi tipicamente asiatici,come l'attenzione all'horror e alla crudeltà, per noi occidentali forse eccessiva, anche se ormai film e fiction ci hanno abituati. Penso a Due poli di Ma Wing Shing uscita ad Hong Kong nel 1999 che si compiace di ritmi esplosivi e di espressioni dolorose urlate al massimo grado. Siamo veramente dentro ad un mondo del tutto particolare che affascina,seduce e sorprende. Tutti noi ne siamo coinvolti in qualche misura, se non altro in certa grafica pubblicitaria dei manifesti,ad esempio, i cui segni zigzaganti e aguzzi rivelano la loro origine asiatica. Piacciono perchè hanno in sè quel dinamismo frenetico che è la nostra vita, oggi. Fino al 21 gennaio.



Mario Dal Bello

Hugo Pratt

Viaggiatore incallito, sognatore d'altri tempi, abile cucitore di storie

Davide Deidda

Il suo nome ci fa subito udire l'eco del suo personaggio più famoso, Corto Maltese. Eppure, nonostante della torta della celebrità il marinaio giramondo mangerà la fetta più grande, nella storia della sua prima apparizione è soltanto uno dei tanti volti che si susseguono sul filo del racconto. Questa prima storia è *Una ballata del mare salato* e qui Corto non solo fa la sua apparizione dopo diverse pagine, ma lo fa naufrago, legato a una zattera in balia del mare. Questo potrebbe non sorprendere oggi ma un tempo ci si sarebbe aspettata una presentazione in pompa magna del protagonista, con tanto di trafiletto esplicativo, dove si celebravano origini e imprese dell'eroe protagonista. Ma a quanto pare così non fu nel caso di questo fumetto. *Una ballata del mare salato* fa la sua apparizione nel 1967, sulla rivista -distribuita solo a Genova e dintorni- *Sgt. Kirk* (in omaggio a uno dei personaggi prattiani), nata grazie alla lungimiranza del "mecenate del fumetto" Florenzo Ivaldi. Ma lo Stivale tutto la conoscerà solo nel 1971, quando viene pubblicata a episodi nel *Corriere dei Piccoli*. Per i lettori dell'epoca significò trovarsi di fronte a qualcosa di totalmente nuovo e spiazzante. Si tratta di uno dei primi esempi di romanzo a fumetti e la sua modernità risiede in diversi aspetti che hanno contribuito a un evoluzione del fumetto come mezzo di espressione. Facciamo un salto indietro di mezzo secolo e andiamo a vedere cosa potevano aspettarsi i giovani lettori dell'epoca. Prima di tutto: la complessità. Non a caso ho usato il termine "giovani" riferendomi ai lettori, dal momento che il fumetto era allora un prodotto destinato per lo più a giovani e giovanissimi e il mondo degli adulti ne riconosceva più nulla che poco il valore artistico letterario. La quasi totale rinuncia di Pratt dell'utilizzo di didascalie di raccordo in aiuto al lettore, usatissime nel fumetto per spiegare brevemente passaggi complessi o per indicare in pochi secondi che un ampio lasso di tempo è trascorso, è solo uno dei segnali di un approccio nuovo al lettore. Questi viene messo di fronte a un racconto intricato, che vede personaggi complessi e tridimensionali come protagonisti. Cain, Pandora, Rasputin, il Monaco, Slütter, Tarao, Corto Maltese sono tutte voci, ora gravi, ora acute, spesso stridenti, di un romanzo corale che non vede più la classica lotta di un "buono" contro un "cattivo". L'antimanicheismo che pregna le pagine della *Ballata* è una delle colonne portanti dell'affresco presentatoci dall'autore. Possono due persone passare il tempo a tentare di uccidersi e poi salvarsi la vita a vicenda? La giustizia è sempre giusta? Il male e il bene diventano qualcosa di relativo. Non ci sono ne buoni ne cattivi nel romanzo di Pratt, ma personaggi umani. Corto Maltese è una sorta di anti eroe e insieme un personaggio romantico. La sua patria è il mondo e la sua vita è un viaggio senza soste, fatto di acque inquiete, fumo di sigaretta e occhi di donne. Quel suo sguardo placido, un sorriso appena abbozzato, sembra appartenere a un'eternità, dove egli ha visto già tutto e quello che non ha visto non può essere per lui fonte di preoccupazione, perché quando lo affronterà saprà come agire. Non siamo però di fronte a una stoica atarassia: sotto quel cappello ci sono eccome ansie e turbamenti, paure ed amori, gioie e desideri, solo che Corto, da abile navigatore, riesce a domare il mare in tempesta. Quello stesso mare che è il vero protagonista di questa *Ballata.* È il primo a rivolgerci la parola d'altronde. Dopo l'incipit di chiaro richiamo manzoniano (la lettera che apre il libro, dove si parla di carte e manoscritti), inizia il fumetto vero e proprio,

Prima tavola (subito dopo la lettera iniziale) di "Una ballata del mare salato" di Hugo Pratt

con queste parole: <<Sono l'Oceano Pacifico e sono il più grande di tutti. Mi chiamano così da tanto tempo, ma non è vero che sono sempre calmo. A volte mi secco e allora do una spazzolata a tutti e a tutto.>>. È il mare come fortuna, nel senso latino del termine. Il caso, il destino, la provvidenza, Dio, come lo si voglia chiamare insomma: l'Imprevedibile. Sono tutti per forza di cose marinai in questo mondo e in una sorta di "meta-Odissea" l'Itaca di Corto Maltese è il mare stesso. Nello specifico caso di questa prima storia, il mare è quello del Sud, degli arcipelaghi del nuovo continente, e il periodo è tra il 1913 e 1914, all'alba della Grande Guerra. Non vedremo nessuna trincea però, solo sottomarini e caccia torpediniere. A schierarsi tedeschi, inglesi, giapponesi, ad attirare l'attenzione carbone e colonie.

L'autore si preoccupa di inquadrare con precisione storico geografica gli avvenimenti (sino al punto da disegnarci una cartina) e quando inserisce nel racconto una data nave, una pistola, una divisa, la descrive minuziosamente. Lo fa però senza usare una parola, solo inchiostro, pennino e pennello. Così riconosciamo il caccia in dotazione all'esercito giapponese, riconosciamo la pistola che Rasputin impugna mentre viene sorpreso da Corto Maltese a origliare i discorsi tra il tenente Slütter, Cain e Pandora, in quel sottomarino tedesco; riconosciamo le imbarcazioni dei popoli indigeni, le loro capanne e le loro maschere pittoresche. Tutto questo grazie a un lavoro di ricerca minuzioso, al servizio di un perfezionismo che ci ha regalato questo classico di quella forma d'arte che Pratt amava chiamare "letteratura disegnata". Riprendendo il canone del romanzo d'avventura, da Melville a Stevenson, con in particolare un atto d'amore verso Stackpoole (l'autore de *La laguna azzurra*), il fumettista di Rimini (anche se la sua patria adottiva rimarrà sempre Venezia) riscrive il canone della narrativa a fumetti. Il suo tratto si evolve e prende forma, lasciandosi man mano alle spalle la pennellata ereditata da Milton Caniff e acquisendo sempre più uno stile personale, all'apparenza svogliato ma in realtà intelligente e al servizio del suo amore per la narrazione. La freschezza di queste pagine è tutt'oggi intatta, complice il fascino che i personaggi della *Ballata* ancora esercitano sul lettore, l'attrazione per l'esotico e soprattutto il suo essere "romanzo d'evasione" nella sua più positiva accezione, intesa proprio come "fuga" dalla realtà, regalandoci però la possibilità di riguardarla con occhi nuovi e viverla da nuove prospettive. E non stancarcene mai.

Davide Deidda

Teatro

Le baruffe chiozzotte

Commedia di popolo di Carlo Goldoni, da novembre sui palcoscenici italiani

Giuseppe Barbanti

Tornano a distanza di quasi trent'anni dall'ultimo allestimento di risonanza nazionale e internazionale diretto da Gianfranco De Bosio " Le baruffe chiozzotte" di Carlo Goldoni, il secondo testo teatrale italiano, dopo i dialoghi di Angelo Beolco detto il Ruzzante, che abbia al centro una vicenda di cui sono protagonisti personaggi semplici, immediati, diretti di estrazione popolare. Non esita ad ammetterlo lo stesso Goldoni nelle sue Memorie dove annota essere stata "la commedia, espressamente fatta per il gusto del basso popolo…". L'allestimento del testo, uno degli ultimi scritti dal drammaturgo (risale al 1762) prima di trasferirsi a Parigi, è una nuova produzione del Teatro Stabile del Veneto- Teatro Nazionale, andata in scena in prima assoluta lo scorso luglio al Teatro Romano di Verona nell'ambito dell'Estate Teatrale, riannodando così nel 21° secolo il filo rosso di un particolare rapporto fra la commedia e il palcoscenico che segna con le sue messe in scena tutto il '900. Venezia, dove quest'edizione de " Le baruffe chiozzotte" è in cartellone a metà novembre al Teatro Goldoni, fu più di ottant'anni fa scenografia naturale in campo San Cosmo nell'isola della Giudecca di un memorabile allestimento all'aperto diretto dal critico Renato Simonia. A metà degli anni '50 il meglio delle compagnie venete, un'esperienza secolare che di lì a poco si sarebbe dissolta, fu coinvolto nell'allestimento delle "Baruffe" andato in scena nell'ambito della Biennale Teatro all'aperto al Teatro Verde nell'isola veneziana di San Giorgio per la regia di Carlo Ludovici. Il fascino del testo è contagioso e Giorgio Strehler con il Piccolo Teatro di Milano a metà degli anni '60 ne dipinge l'indimenticabile quadro di "una società popolare vista dall'alto d'una malinconia nutrita dalla consapevolezza della storia". La risonanza dell'allestimento del regista triestino è tale che la commedia viene portata anche all'estero per più stagioni e poi ripresa nella prima metà degli anni '90. Completa il quadro dell'odierna fortuna de "Le baruffe " l'esperienza de "Le baruffe in calle", edizione itinerante della commedia a cura di una compagnia amatoriale, il Piccolo Teatro di Chioggia che, da 21 anni a questa parte, nella prima decade di agosto va in scena all'aperto fra canali e calli dell'odierna Chioggia per la regia di Pierluca Donin. Questa breve carrellata consente di meglio comprendere la portata di questo nuovo allestimento delle "Baruffe" firmato da Paolo Valerio nato con l'intento di unire il meglio delle espressioni artistiche e delle energie produttive venete per valorizzare un testo del repertorio goldoniano pensato nel segno della coralità. La commedia è tutta costruita sull'"umanità universale" di personaggi ingenui e scaltri che soffrono, gioiscono, nutrono rancori, gli uomini spesso assenti perché impegnati nel loro lavoro di pescatori, le donne a dilettarsi con il merletto in calle chiacchierando. E sono propri i pettegolezzi su due coppie di innamorati che portano in un crescendo, segnato da promesse di silenzio sistematicamente disattese, allo scontro quasi fisico fra i componenti di due famiglie. I dialoghi ben presto rischiano di degenerare in dramma: balenano coltelli, deve intervenire la pubblica autorità. Poi, grazie al fatto che qualcuno dei chiamati in causa si è rivolto al giudice, le liti, sia pur faticosamente, si stemperano al punto che, come accade spesso nei testi goldoniani, le coppie che erano sul punto di saltare si riappacificano e vengono annunciate le nozze . "Baleno e divertimose, zà che semo novizzi" ("Balliamo e divertiamoci, già che siamo promessi") dicono i fidanzati . "Ero stato uno degli interpreti dello spettacolo di De Bosio e ho cercato di realizzare un affresco che recuperasse sulla scena la freschezza di un testo al tempo stesso divertente e capace di farci avvertire il colore della malinconia e la sensazione dello scorrere del tempo- spiega il regista Paolo Valerio – Ho puntato sui movimenti di scena, che assumono in qualche momento la valenza di vere e proprio coreografie, sulle musiche e sul canto, riprendendo per certi versi l'approccio di Simoni nell'edizione veneziana del 1936". La commedia pone anche il problema della lingua impiegata dai personaggi: non si tratta, tuttavia, di una commedia davvero scritta in "chioggiotto", dialetto che presenta specifiche peculiarità rispetto al veneziano, - scrive in una nota Pier Mario Vescovo, docente universitario e consulente del regista - ma del tentativo di inventare una lingua popolare e teatrale abbassando e ricreando il veneziano popolare in un'idea di registro più naturale e affettivo." Ne esce in sostanza un … (falso o precario) chioggiotto, ovvero un veneziano popolare straniato, abbassato, arricchito, ma soprattutto "concertato" conclude Vescovo. "E' una commedia che proprio perché torna così di rado sui palcoscenici dovrebbe essere circuitata nelle stagioni dei più importanti teatri italiani, un testo da repertorio perché consente di conoscere aspetti meno noti della poetica goldoniana – conclude Valerio – purtroppo in questa stagione la nostra tournée è breve. Contiamo di riprendere lo spettacolo nella prossima. Intanto desidero fare un sincero ringraziamento a tutti i tredici interpreti, un gruppo di attori di grande talento, anche i più giovani, e di grande disponibilità al lavoro di insieme". I componenti della compagnia appartengono a generazioni diverse: accanto a Stefania Felicioli, Piergiorgio Fasolo e Michela Martini, che furono, ovviamente in ruoli diversi interpreti dell'edizione diretta da Gianfranco De Bosio nel 1988, troviamo come accade sempre con questo testo un consistente nucleo di attori veneti: Giancarlo Previati, Marta Richeldi, Francesco Wolf, Riccardo Gamba, Valerio Mazzuccato, Francesca Botti, Margherita Mannino, Leonardo De Colle, Luca Altavilla e Vincenzo Tosetto. Le coreografie sono di Monica Codena, la scenografia di Antonio Panzuto privilegia il bianco e fa del palcoscenico un grande spazio aperto, le musiche sono del maestro Antonio Di Pofi.

Paolo Valerio

"Baruffe" da sx Previati, Altavilla, Martini, Fasolo

Giuseppe Barbanti

Central do Brasil. Un viaggio non convenzionale

Un film brasiliano del 1998 diretto da Walter Salles, nominato all'Oscar come miglior film straniero

Andrea Fabriziani

La Rio de Janeiro degli anni Novanta, quella delle favelas, caotica, spietata. Una metropoli che non guarda in faccia a nessuno, come i passeggeri che salgono sul treno dai finestrini per occupare per primi i posti a sedere. La Rio del popolo e della povertà, delle case color pastello in mezzo alla campagna o degli analfabeti che vivono ogni giorno la Central do Brasil, principale stazione ferroviaria della città, e quelle strade gremite in cui ci si perde. Il regista Walter Salles, allora al suo primo film internazionale (candidato al premio Oscar come miglior film straniero) e che oggi è ricordato dal grande pubblico soprattutto per I *diari della motocicletta* (2004) e *On the road* (2012), adattato dal romanzo omonimo di Kerouac, mostra nelle prime immagini una comunità eterogenea, informe. Tutti confusi nel mucchio, quasi irriconoscibili, eppure dotati di un disperato bisogno di contatto, di comunicare con qualcuno. Dora, la protagonista del film interpretata da Fernanda Montenegro, sembra non far parte di questo mondo: lo abita in un modo particolare che la tiene vicina e al contempo distante da quelle stesse persone. È un'ex insegnante e, come espediente per arrotondare, scrive delle lettere per conto degli analfabeti di Rio, facendosi dettare parola per parola e qualche volta, lasciandosi andare a qualche consiglio. Si sistema in un angolo della stazione, crocevia di tutti i viaggiatori, dove tutti quanti possono vederla e approfittare del suo servizio. Ragazzi innamorati, anziani, disperati che cercano denaro dai parenti, persone ed identità differenti, esistenze di tutti i tipi si avvicinano al banco di Dora per chiederle di metterli in contatto con qualcuno, un'altra esistenza lontana, un contatto umano cercato ma non definito. In realtà, la donna nasconde, dietro questo lato così poetico e altruista, uno spiccato cinismo: alla sera rilegge, insieme alla sua amica Irene, le lettere scritte poco prima per poi decidere quali gettare via, quali strappare, quali tenere chiuse nel cassetto e quali, eventualmente, inviare. Non proprio la tipica eroina di un dramma americano, dal comportamento magari discutibile ma dalla moralità edificante. Un giorno, una madre e suo figlio le dettano l'ennesima lettera, indirizzata al padre del ragazzo, lontano da Rio ormai da anni. È una lettera piena di rancore, ma annuncia comunque la volontà della donna di far incontrare per la prima volta padre e figlio. Poco dopo, lei è investita mortalmente da un autobus e al bambino, ormai solo e in balìa delle turbinose masse della città, non resta che andare a conoscere suo padre chiedendo aiuto alla sola persona che conosce in quel luogo confusionario, la cinica ex insegnante che ha scritto la lettera. Il ragazzo, Josue (interpretato dall'allora dodicenne Vinìcius de Oliveira), non è neanche lui il tipico e candido bambino a cui la cinematografia mainstream ci abitua: dimostra da subito, dopo la tragedia, un innato

Il regista Walter Salles

senso di orgoglio, quasi una voglia sfrenata di sopravvivere alla perdita della madre, all'allontanamento del padre e ad un ambiente sociale duro e aspro. Così, allo stesso modo, la protagonista femminile è spinta ad accompagnare il giovane nel suo viaggio di ricerca pur di non averlo tra i piedi. O almeno questo è quanto traspare alla fine del primo atto. Come ogni road movie che si rispetti, la vita dei personaggi principali cambia durante il viaggio, la loro visione del mondo sarà messa a dura prova ed infine, come da regola, troveranno, in un modo o nell'altro, ciò che realmente stanno cercando o ciò di cui hanno segretamente bisogno. Sottoposta alle leggi che vogliono che non sia tanto importante la destinazione, quanto il viaggio che s'intraprende, la storia ci mostra due esistenze, estrapolate da quella massa disordinata che popolava la stazione centrale, e che alla fine, dopo un lungo viaggio passato a (mal)sopportarsi, riusciranno a comprendersi e ad avvicinarsi. E come un buon regista navigato, Salles raccoglie i codici di questo genere, li fa suoi, per poi rovesciarne alcuni elementi fondamentali. In senso molto ampio, l'audacia registica di considerare ma di restare al di fuori di determinati schemi narrativi convenzionali, rende l'opera un gioiello della cinematografia indipendente, non piegato alle rigide e fredde regole commerciali che dettano parola per parola come debba dipanarsi il filo di una storia sul grande schermo, spesso lasciandosi andare anche a qualche consiglio (di troppo). Così, i protagonisti non suscitano immediatamente le simpatie del pubblico, come invece vorrebbe una scuola di sceneggiatura più comune, e bisogna attendere buona parte della pellicola prima che le emozioni prendano il sopravvento, prima che cambino radicalmente l'animo di Dora, spigolosa e ruvida per quasi tutto il film, e ci donino un finale dolceamaro, catartico ma al tempo stesso lontano da ogni retorica filmica o da ogni dettame della cinematografia di cassetta.

Dora e Josue in un'immagine del film

Andrea Fabriziani

I Circoli del cinema, Cineclub, Cineforum informano

Cineclub Cagliari - FEDIC

Pio Bruno

Il Cineclub FEDIC di Cagliari nasce nel 1953 per iniziativa di un gruppo di professionisti cagliaritani appassionati di cinema che, affiliandosi alla Federazione Italiana Cineclub, sorta nel 1949, decidono di riunirsi per realizzare e proiettare dei corti in 16 o in 8 mm e divulgare le meraviglie del linguaggio cinematografico. L'esempio di Elio Del Piano, Antonio Foddis, Antonio Vodret e Mario Mura sarà seguito a ruota da iniziative simili a Sassari, Alghero, Olbia e Iglesias. Già nel 1954 alcuni corti del cineclub ottengono riconoscimenti nazionali. Il tratto caratterizzante questo primo nucleo di operatori di un cinema low cost è la passione, e non per niente accanto all'espressione "cine-dilettante" viene più spesso utilizzata quella più affascinante, e meno riduttiva, di "cine-amatore". Dalla fine degli anni '60 inizierà la collaborazione con la neonata Cineteca Sarda nell'ambito della Società Umanitaria di Cagliari, che vede la luce nel '66 grazie agli sforzi congiunti di associazioni come la FICC, del Cineclub cagliaritano e di quello sassarese fondato da Nando Scanu. Nuovi cineamatori si associano al Cineclub: Piero Pintor, Vittorio Carcò, Giovanni Malagoli, Natalino Ridolfini, Francalisa Iannucci. Intanto tra gli anni '70 e il decennio successivo, la pellicola cede lentamente, ma decisamente, il passo davanti all'avanzata del VHS, di minore qualità ma più accessibile alle tasche di una nuova generazione di autori, meno legati ad ortodossie formali; inevitabile un periodo di interruzione delle attività del Cineclub e, segno dei tempi, il termine "videomaker" tende a soppiantare il caro e vecchio "cineamatore", e il perché non sfugge ad una prima analisi: la vecchia terminologia suggerisce una connotazione legata ad un'immagine dilettantistica dell'autore, autodidatta casalingo che si rivolge alla storia del linguaggio cinematografico, alle sue forme e ai suoi contenuti d'antan; il nuovo termine invece vuole, o pretende, guardare al futuro, più neutro e atarassico nel significato (fabbricatore di video) e nel significante (l'utilizzo della lingua anglosassone) che rimandano alle nuove tecnologie, dall'elettronica al digitale, e a culture d'oltreoceano, e rivelano un malcelato entusiasmo, forse velleitario, verso future produzioni (si parla meno di creazioni) che aggirino la frustrante distinzione tra dilettante e professionale. Sarà Romano Widmar a riprendere in mano le redini del Cineclub verso la metà degli anni '90: raccoglie i cocci di questo scontro generazionale e, in collaborazione con Peppetto Pilleri della Cineteca Sarda, organizza serate di proiezioni nelle quali il vecchio cineamatore si ritrova fianco a fianco ai nuovi videomakers, e per alcuni anni il Cineclub rivive in affollati, e movimentati, incontri: Pio Bruno, Roberto Pirodda, Lino Ariu e Franco Montis, Fulvio Colombo, Francesca Zicchedu e Massimo Coraddu, Alessio Liberati, Paolo Deiana, Alessandro Dettori, Simone Serreli, Paolo Carboni, Giovanni Coda. A cavallo del terzo millennio si moltiplicano i festival e le rassegne, si diffonde il digitale, si passa dal DV all'HD e al FullHD, e poi Internet che diventa lo spazio nel quale gli autori indipendenti nascono e crescono, rendendo in parte obsoleto il ruolo dei cineclub come luogo di aggregazione e di confronto. Quando Pio Bruno viene eletto Presidente per assistere al capezzale un Cineclub moribondo, le possibilità di sopravvivenza non sono molte, ma occorrono scelte immediate; si decide quindi di ripartire dall'approccio di Widmar, spingendo però al massimo l'acceleratore: se i soci non sono più autori ma semplici spettatori, se gli autori non si iscrivono più al Cineclub, non resta che partire da queste basi e proporre delle serate a tema nelle quali l'autore non è più soltanto chi realizza film ma colui che concepisce e organizza le serate di proiezioni. Et voilà, il presidente del cineclub è l' *"event-maker"*, l'*editor* dell'evento, dalla scelta dei film e degli autori, alla comunicazione degli incontri tramite *affiches* divulgate via *"social"* sino al commento scritto, l'esegesi delle opere, e la redazione infine di un sito web. Un'impresa da pazzi che ha dato però qualche risultato: ad esempio, su proposta del Direttore della Cineteca sarda, Antonello Zanda, la creazione del premio del Cineclub FEDIC Cagliari nell'ambito del Babel, il Festival del Cinema in lingua minoritaria; e poi un altro risultato che si prospetta ricco di fruttuose implicazioni come conseguenza dell'incremento delle iscrizioni, ovvero l'acquisto da parte del cineclub di materiale per la realizzazione di film, senza pretese professionali certo, ma in grado di offrire ai soci l'opportunità di cimentarsi nella lavorazione di un corto targato FEDIC e di proporsi nelle scuole, in quanto associazione culturale, come partner nella realizzazione di video al fine di coinvolgere gli studenti dell'ultimo triennio degli istituti superiori in un percorso di attività configurabili nell'ambito dell'ASL (l'Alternanza Scuola Lavoro) in convenzione con l'amministrazione scolastica. Siamo agli inizi, e il cammino è irto di difficoltà, ma per ora questa sembra essere una strada percorribile affinchè il Cineclub torni ad essere un'associazione non più di soli spettatori ma, come nel primo periodo della sua storia, di autori che allo stesso tempo creano e discutono di cinema.

3 ottobre 2016 con Guido Daidone, a dx Pio Bruno Presidente del Cineclub Cagliari (foto Giacomo Crobe)

Set cinema a scuola (foto Camilla Bruno)

Pio Bruno

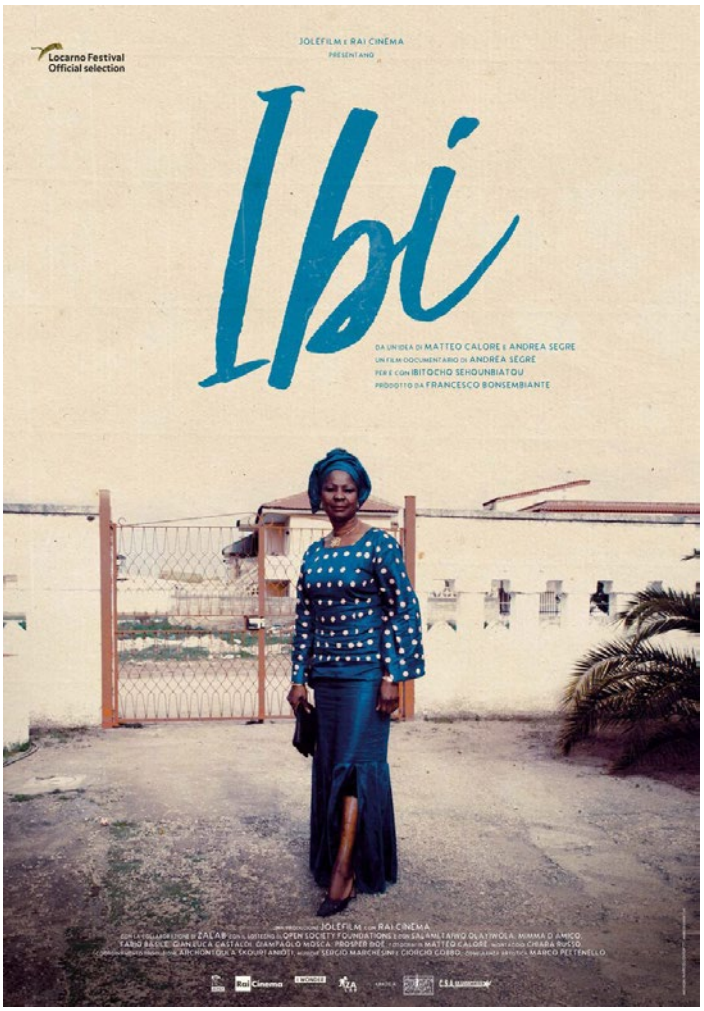
Sito web:
http://piobruno.wixsite.com/cineclub-cagliari

Ibi, un film lungo dieci anni…

È la storia di Ibi, portata al cinema da Andrea Segre

Michela Manente

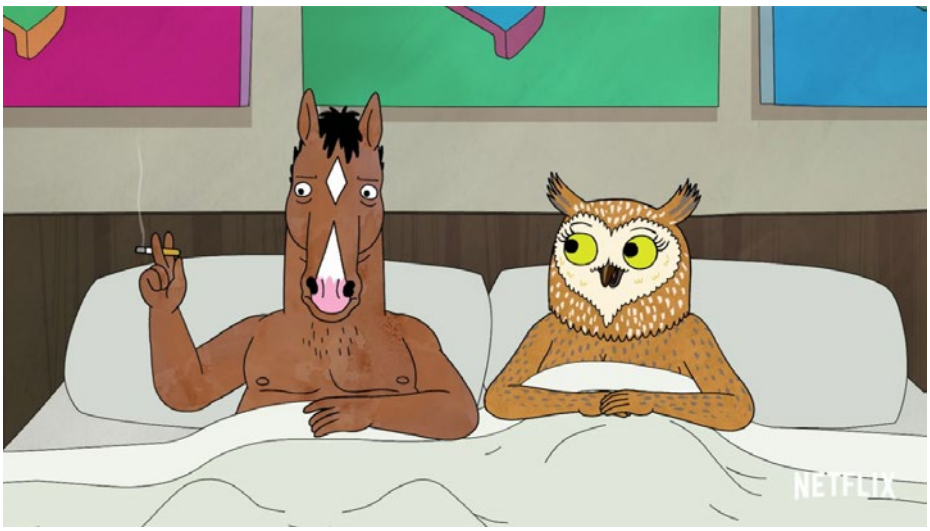
C'è una sala cinematografica tutta speciale proprio nel cuore dell'Italia, la Camera dei deputati a palazzo Montecitorio a Roma. Ci possono andare tutti alla sala della Lupa, anche senza essere onorevoli; tutti, se si viene invitati o accreditati… Il regista e sceneggiatore Andrea Segre ne è stato ospite due volte negli ultimi due mesi: il 6 settembre con *L'ordine delle cose*, lungometraggio presentato fuori concorso a Venezia 74 e mercoledì 18 ottobre. L'ultima volta c'è tornato per *Ibi*, il documentario presentato fuori concorso al 70° Festival di Locarno e in anteprima alla sala della Lupa speciale prima dell'uscita nelle sale il 19 ottobre scorso. Ibitocho Sehounbiatou - per tutti Ibi - è la protagonista della pellicola: una donna, una regista, una fotografa, un'immigrata irregolare, che ha fotografato e filmato la sua vita in Italia per dieci anni. Il film, infatti, nasce dunque dalle sue immagini, dalla sua creatività. Per la prima volta nel nostro continente siamo di fronte ad un prodotto interamente basato sull'auto-narrazione diretta e spontanea di una donna migrante, che racconta sé stessa e la sua Europa ai figli rimasti in Africa. Il viaggio intenso e intimo voluto dal regista padovano tra migrazione e arte nel difficile mondo, vivo e colorato di un'artista visiva ai più sconosciuta è il pretesto, ancora una volta per Andrea Segre, per parlare di migrazione, dopo i due primi lungometraggi *Io sono Li* e *La prima neve*. Il progetto nasce proprio dall'energia di questa sconosciuta artista visiva che viveva a Castel Volturno, il Comune più africano d'Europa, ma anche dei circa 500.000 migranti, non solo africani, che oggi vivono in Italia senza documenti, integrati nella società italiana e impossibilitati a tornare a casa, ma non riconosciuti. Ibi è nata in Benin nel 1960, ha avuto tre figli e nel 2000, in seguito a seri problemi economici, ha scelto di correre un grande rischio per cercare di dare loro un futuro migliore. Li ha lasciati con sua madre e ha accettato di trasportare della droga dalla Nigeria all'Italia. Ma non ce l'ha fatta. Scoperto il suo traffico, ha scontato tre anni di carcere, a Napoli. Una volta uscita la donna è rimasta in Italia senza poter vedere i figli e la madre per oltre quindici anni. Così ha deciso di raccontarsi. Ibi inizia a fotografare prima e a riprendere poi tutta la sua vita e quella della sua nuova comunità, gli oltre diecimila africani che proprio in quegli anni ridisegnano la geografia umana del litorale Domizio, abitando le centinaia di villette-vacanza costruite spesso abusivamente negli anni '80-'90 da napoletani e casertani e diventando mano d'opera dell'agricoltura e dell'edilizia, in molti casi intrecciata a interessi criminali dei potenti clan camorristici della zona. Nel cuore di questa trasformazione, Ibi fotografa e filma. Lo fa per costruirsi un'altra vita, guadagnando per documentare matrimoni, battesimi, feste religiose (cattoliche, evangeliche, musulmane, senza alcuna distinzione). Lo fa per aiutare e sostenere il Movimento dei Migranti e dei Rifugiati a cui aderisce assieme al marito nigeriano Salami, con entusiasmo trascinante, non solo per ottenere il suo permesso di soggiorno, ma anche perché crede fermamente nella necessità di lottare tutti insieme contro le ingiustizie che vincolano le vite della maggioranza dei migranti a Castel Volturno, in Italia, in Europa. Ma filma soprattutto per raccontare la sua vita ai suoi figli e a sua madre, lontani e irraggiungibili: senza permesso di soggiorno Ibi non può raggiungerli e non vuole che loro partano come ha fatto lei. La Questura di Caserta ritarda la convocazione di Ibi in commissione per il diritto d'asilo. Quando finalmente verrà ascoltata in Commissione, nonostante un curriculum di impegno civile di tutto rispetto, la Presidente non se la sente di decidere favorevolmente per quella donna, perché i suoi precedenti sono troppo pesanti e nessuno ha il coraggio politico di superarli. Partecipa a decine di manifestazioni, filma ore e ore di immagini, scatta centinaia di foto e continua a costruire il suo mondo virtuale, imparando con photoshop a rappresentarsi insieme con i suoi figli in grandi poster coloratissimi dove lei appare sorridente affianco a loro e alla vecchia madre. Resisti mamma, non andartene, tra poco mi danno il permesso di soggiorno e ti raggiungo. Non andartene prima! Ad aprile 2015 arriva la buona notizia che la donna aspettava. La commissione decide nuovamente di convocarla e a breve avrà un appuntamento. È felicissima ma il destino è beffardo e tragico. A fine aprile inizia a stare male. Debolezza, stanchezza, giramenti di testa. L'8 maggio, in piena notte, le manca il respiro, trema, suda freddo. Viene ricoverata, ma non ce la fa: la notte del 19 maggio 2015 Ibi muore. Tra le braccia di suo marito, ma senza essere mai riuscita ad avere il diritto di vivere in Italia e di tornare a casa. "Nel film – spiega il regista - sono presenti molte immagini realizzate da Ibi che abbiamo montato in una direzione guidata non solo dalla comprensione di ciò che a Ibi è successo (o meglio *succede*, nel tempo presente delle sue riprese), ma anche dal fascino che la posizione etica ed estetica di Ibi raccontano. Vogliamo che lo spettatore possa seguire l'io pre-narrante di Ibi, rimanendo con lei e non vivendola come oggetto, terza persona che testimonia una condizione di ingiustizia e sofferenza. Ibi ha sofferto, ma ha soprattutto raccontato, lottato e sorriso. È con lei che lo spettatore potrà stare, senza guardarla da fuori". *Ibi*, 64 minuti da un'idea di Matteo Calore e Andrea Segre, è prodotto da Francesco Bonsembiante per Jolefilm con Rai cinema, con la collaborazione di ZaLab e con il sostegno di Open Society Foundations. Il film è distribuito nelle sale italiane da Zalab.



Michela Manente

Bojack Horseman: molto più di un cartone animato

Ilaria Lorusso



Bojack Horseman è una pugnalata alle spalle. Hai intenzione di guardare qualcosa di leggero, non impegnativo, divertente; navigando su Netflix noti questa serie tv, un cartone animato, che narra le vicende di un cavallo antropomorfo (Bojack, appunto) di mezza età, alcolizzato, celebrità di Hollywood finita nel dimenticatoio. Di fronte a una cosa che sembra tanto assurda, non puoi fare a meno di pensare che tu abbia trovato quello che cercavi. Si capisce sin dall'inizio che questo non è un semplice cartone animato, che probabilmente se un bambino lo guardasse rimarrebbe un tantino traumatizzato; Bojack non fa altro che bere autocommiserandosi, avere rapporti occasionali e maltrattare il povero Todd, un ingenuo ventenne senza casa che si è stabilito sul suo divano. Nella storia subentrano altri personaggi con cui il protagonista (rigorosamente controvoglia e sgarbatamente) interagisce: Princess Carolyn, esuberante gatta rosa sua agente ed ex amante; l'acerrimo rivale Mr. Peanutbutter, un labrador attore di sitcom al pari di Bojack che a differenza di lui è nel pieno della fama grazie alla sua simpatia; Diane, fidanzata di Peanutbutter, ghostwriter e unico personaggio che Bojack sopporta e con cui riesce ad instaurare un rapporto. È un cartone per adulti che fa ridere per la sua ironia onesta e pungente, ma anche critica, rivolta all'assurdo ambiente del cinema, fatto di scoop, trasgressione e superficialità. Ma presto diventa chiaro che in realtà è molto di più, ed è a questo punto che Bojack Horseman ti tradisce e ti cattura; questo cavallo burbero ed egoista ti trascina di puntata in puntata mentre la risata del principio si fa sempre più amara, e la serie si rivela essere uno dei prodotti televisivi più intensi e profondi che si possa trovare negli ultimi tempi. E se sembra assurdo che un cartone animato che ha per protagonista assoluto un cavallo possa rivelarsi tale, la realtà è proprio questa. Bojack Horseman è un attore che ha deciso di riemergere dalle sue stesse ceneri e tornare alla fama, ma questa rinascita fa riapparire tutti gli errori, i rimorsi e gli inganni di una vita intera. E proprio come ferisce irrimediabilmente ogni persona che incontra sulla sua strada, Bojack ha deciso di ferire anche te, dunque ti costringe a seguirlo nei suoi flashback e viaggi psichedelici, frutto di alcol e droga, per rivivere con lui i suoi stessi dolori. La sua corazza fatta di arroganza e durezza si sgretola, e con essa tutte le apparenze e le vanità che ricoprivano l'intero mondo di Hollywood e gli altri personaggi. Ognuno di loro si ritrova a fare i conti con tormenti interiori e questioni irrisolte, riuscendo a fuggirne solamente rifugiandosi in dipendenze tossiche, come accade a Sarah Lynn, co-star della sitcom anni Novanta che ha reso Bojack una star, costretta a intraprendere la carriera di attrice da bambina e ritrovatasi ad appena trent'anni a essere una tossicodipendente irrecuperabile. La serie Netflix (creata da Raphael Bob-Waksberg e disegnata dalla fumettista Lisa Hanawalt) è riuscita con un'accuratezza disarmante a raccontare temi come depressione, incapacità di comunicare e odio verso se stessi, e a farlo paradossalmente nel modo più umano possibile, senza rinunciare ad un pizzico di ironico cinismo, una costante nell'atteggiamento del protagonista e in generale di tutto il suo mondo. I personaggi ricordano un po' i *Dubliners* di Joyce, irrimediabilmente bloccati nelle loro vite stagnanti, consapevoli della loro inadeguatezza ma incapaci di cambiare. Ma ciò che rimane più impresso e che instaura un rapporto di amore-odio, attrazione-repulsione tra lo spettatore e la serie tv è che durante la visione chiunque prova in tutti i modi a discostarsi dalle azioni meschine di questo personaggio unico, a biasimarlo, ma presto si insinua, strisciante, la consapevolezza che egli o ella stessa, cioè noi, tutti noi, siamo Bojack. Le riflessioni sull'esistenza, e su quanto si possa essere inetti e insignificanti, assomigliano così tanto a quei pensieri che almeno una volta nella vita hanno sfiorato la mente di chiunque da non poter fare a meno di provare per se stessi la stessa ripugnanza che Bojack prova nei suoi confronti, ma allo stesso tempo anche la sua voglia di riscatto, per quanto questo possa poi risultare illusorio. Il mondo surreale di animali-persone riflette in modo incredibilmente veritiero quello reale, nonostante gag e situazioni comiche portate all'estremo, ingredienti indispensabili, coniugati alla profondità dei soliloqui di Bojack e di tutte le situazioni drammatiche che si trova ad affrontare. Un contesto, quello hollywoodiano "animalizzato" da questo cartoon, che ci ricorda, mutatis mutandis, l'allegoria satirica che Orwell riversa nella sua *Fattoria degli animali*, il luogo in cui tutte le illusioni e le utopie rivoluzionarie collettive vengono puntualmente tradite proprio come tanti sogni individuali s'infrangono contro la severa e difficile realtà incarnata dalla "mecca del cinema".

Ilaria Lorusso

YouTube Party #33

The Adpocalypse: What It Means

Visualizzazioni - 595'707 (link)

Massimo Spiga

La trama – Uno dei due Vlog Brothers, appartenente all'omonimo canale, ci istruisce in sintesi (4 minuti) sulla piaga biblica a cui è stato dato il nome di Adpocalypse (*Advertisement Apocalypse*, Apocalisse della pubblicità). Fin dall'alba dei tempi, i creatori di contenuti su YouTube possono trarre un profitto dal loro lavoro attraverso gli incassi pubblicitari; questi sono legati, com'è ovvio, al numero delle visualizzazioni ottenute. Nonostante quello dello YouTuber sia un mestiere estremamente alienante (nessun diritto, pagamento a cottimo, orari inumani, etc) e il prezzo della pubblicità sulla piattaforma sia un cinquantesimo del suo corrispettivo televisivo, molti strinsero i denti e si crearono una professione in questo settore. Quando Donald Trump fu eletto, gran parte delle classi dirigenti democratiche (sic) si convinsero che questa tragedia sociopolitica era dovuta in primo luogo all'eccessiva libertà di Internet nel veicolare contenuti fuori dall'alveo del loro controllo. Così, iniziò la campagna stampa sulle cosiddette *fake news* e l'elaborazione di varie leggi sulla censura in tutto l'Occidente. Nel caso di YouTube, la pressione mediatica si indirizzò soprattutto alle aziende pubblicitarie e sottolineò come il loro scintillante marketing talvolta veniva associato a video inidonei (ad esempio, uno spot di pannolini ad un video del Ku Klux Klan). I più grandi erogatori di pubblicità su YouTube si federarono e si ritirarono dalla piattaforma, provocando un tonfo azionario del valore di 750 milioni di dollari in un giorno. YouTube rispose con l'Adpocalypse, ovvero un nuovo algoritmo che valuta i contenuti di ogni video e decreta se esso sia visibile da chiunque oppure no. Nel secondo caso, sarebbe stato "demonetizzato". Ergo, ad esso non sarebbe stata associata alcuna pubblicità. Ergo, il suo creatore non avrebbe visto un centesimo. In un attimo, la maggior parte dei creatori di contenuti si trovò a perdere anche il 70% dei suoi introiti oppure a dover lavorare gratis, perché la loro produzione mal si adatta a un pubblico generalista.

L'esegesi – L'Adpocalypse ci mostra in maniera stilizzata come funziona la censura in una società liberista: una cappa plumbea e asfissiante con un livello di pervasività più alto di qualsiasi totalitarismo del secolo XX. In maniera piuttosto arbitraria, scegliamo il 1989 come l'anno dell'emersione preponderante di questo modello paranoico e tiriamone le conseguenze: se in Unione Sovietica la censura colpiva chiunque oltrepassasse i confini dettati dall'ideologia di stato, nel contemporaneo Occidente ci troviamo nella paradossale situazione secondo cui qualsiasi prodotto dell'intelletto non conforme ad un pubblico universale è da considerarsi marginalizzabile. Il meccanismo è esattamente contrario rispetto al modello di censura ormai vetusto: da una parte, abbiamo un organismo centrale, lo Stato, che decreta alcune opere come inaccettabili e le reprime attivamente, dall'altra abbiamo un organismo decentralizzato, il Mercato, il quale delimita una ristrettissima area come accettabile e censura tutto il resto, *en masse*, a prescindere dal suo contenuto o contesto. Non si tratta di una censura attiva e mirata, ma di una marginalizzazione passiva e onnipervasiva, atta a rendere impossibile la produzione di altro materiale analogo. Tra i motivi per la demonetizzazione su YouTube, troviamo quelli più banali (razzismo, violenza, propaganda politica, criminalità) e quelli più insidiosi: se Vittorio Sermonti, in una sua conferenza su Dante Alighieri, pronuncia la parola "culo" (con annessa trombetta), è probabile che quel video sarà etichettato dagli algoritmi come spazzatura per adolescenti sboccati e, quindi, demonetizzato. Allo stesso modo, una clip non contenente scurrilità – definite in modo estremamente lasco – ma comprendente argomenti "adulti", come potrebbe essere la guerra in Siria, è demonetizzato anch'esso, perché inadatto a un pubblico generalista. La parte più diabolica dell'Adpocalypse è proprio questa: è difficile capire in anticipo quali siano le caratteristiche atte a rendere un video demonetizzabile (anche perché chi la decreta è un software, non una persona o un'istituzione), e ciò spinge i creatori di contenuti a errare nel senso inverso, realizzando opere che sarebbero state giudicate insopportabilmente austere anche nella Londra vittoriana. Inutile sottolineare come, nel giro di un mattino, tutta l'informazione indipendente sia stata privata di fondi. Al contrario dei comitati di censura classici, l'algoritmo di YouTube analizza qualsiasi video: nulla può sfuggire alla sua perversa attenzione. Il messaggio è «Conformati al mercato o muori», un diktat reso ancor più kafkiano dal fatto che nessuno riesca a capire cosa quest'entità trascendente chiamata "Mercato" effettivamente desideri da noi mortali.

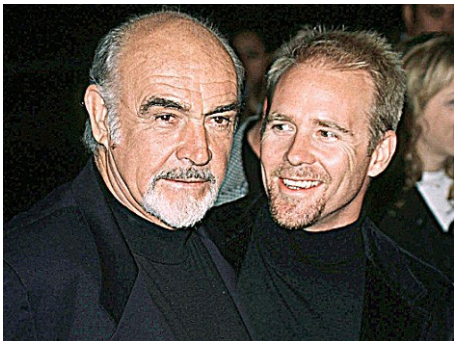
Il pubblico – L'autore della sintetica spiegazione dell'Adpocalypse chiude il suo video con una considerazione ovvia: se YouTube rende il nostro lavoro impossibile, andremo a svolgerlo altrove. I commentatori, i quali sono notoriamente dei bastardi, colgono l'occasione per socializzare una pletora di sistemi di finanziamento alternativi (Patreon, modelli d'iscrizione a pagamento, sottoscrizioni popolari e via dicendo) e appoggiano attivamente l'Internet Creators Guild, un sindacato/lobby per creatori di contenuti. Altri mettono in dubbio il concetto stesso di "pubblico universale", sottolineando come sia un costrutto artificiale escogitato dagli uffici di marketing delle grandi aziende ed evidenziano quanto sia paradossale che queste combriccole debbano decidere quale sia la produzione video di tutto il mondo. Certi commentatori si spingono fino a sostenere che il primo oggetto della censura debba essere la pubblicità stessa. Insomma, per quanto possa essere grosso e cattivo il padrone, all'altra estremità di questo ameno rapporto dialettico c'è qualche milionata di persone. Pretendere di prenderle a schiaffi, una per una, potrebbe funzionare nel breve termine, ma nel lungo termine porta inevitabilmente a raggiungere i Romanov nel freddo abbraccio della terra.

Massimo Spiga

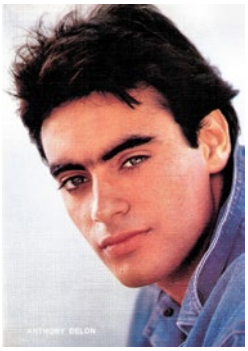
I figli d'arte nel mondo del cinema

Andrea David Quinzi

Strano destino quello dei *figli d'arte*, si pensa sempre che nella loro carriera artistica siano avvantaggiati rispetto ai loro colleghi ma in realtà, fin dal loro ingresso nel mondo dello spettacolo, devono fronteggiare difficoltà e problemi, primo fra tutti proprio il pregiudizio di essere stati facilitati dal fatto di essere "il figlio di". Se poi hanno successo dovranno sempre subire il confronto, spesso impietoso, con il famoso genitore, che spesso fa ombra ai successi del figlio. Forse è anche per questo che non tutti i figli delle stelle del cinema intraprendono la stessa carriera, e ben pochi tra quelli che lo hanno fatto brillano della stessa luce dei padri. Certo a volte il DNA si ripete nelle generazioni, creando vere e proprie dinastie di attori, basti pensare ad Henry Fonda, padre di Peter e Jane e nonno di Bridget Fonda o, per restare in Italia, a Vittorio, Christian e Brando De Sica. Ma le difficoltà dei figli d'arte rimangono sempre. Spesso i problemi si manifestano già nell'infanzia, quasi sempre agiata, ma segnata dall'assenza del genitore famoso, impegnato per lavoro lontano da casa. E maggiore è la fama e maggiore è il distacco, che spesso ha trasformato l'adolescenza dei figli d'arte in un periodo difficile e sofferto, quasi sempre aggravato dal divorzio dei genitori e da successivi matrimoni, da cui nascono fratellastri e sorellastre accomunati dallo stesso destino di infelicità, a cui si aggiungono altri fratelli frutto di scappatelle o relazioni fugaci. Il caso più famoso è senz'altro quello di Marlon Brando che ebbe ben 12 figli da 8 donne diverse, di cui solo tre furono anche sue mogli. Il suo primogenito Christian, dopo un'infanzia segnata dalla madre alcolizzata e dall'uso di droga, nel 1990 uccise con un colpo di pistola il fidanzato della sorellastra Cheyenne nella lussuosa villa del padre a Beverly Hills. Al processo, Marlon Brando tenne un lungo discorso in cui dichiarò: "*Ho fallito come padre!*". Christian se la cavò con una condanna a 10 anni di reclusione di cui ne scontò solo 5, alla sorellastra Cheyenne invece andò molto peggio, nel *1995* dopo due tentativi falliti, si suicidò impiccandosi in casa della madre. Tredici anni dopo moriva anche Christian, ad appena 49 anni. Dai risvolti meno drammatici il destino della numerosa prole di un altro celebre divo di Hollywood, John Wayne. Il 'Duca', come lo chiamavano gli amici, si sposò tre volte ed ebbe sette figli, sei dei quali hanno intrapreso la carriera cinematografica, ma nessuno si è avvicinato alla fama del padre. Nel 1992, sul set della miniserie *Piazza di Spagna*, diretta da Florestano Vancini, ebbi il piacere di conoscere Ethan Wayne, l'ultimo figlio di John, un ragazzo simpatico e molto cordiale, ma del padre non ricordava molto, essendo morto quando lui era ancora un adolescente. Come attore Ethan non ha avuto una grande carriera ma in compenso oggi è il direttore della *John Wayne Cancer Foundation*, impegnata nella lotta contro il cancro. Non sempre è così, il già citato Michael Douglas, ad esempio, dopo essere stato per molti anni solo il figlio di Kirk, nel corso della carriera si è potuto togliere la soddisfazione di aver addirittura superato il padre aggiudicandosi due premi Oscar, quello per la sua interpretazione nel film *Wall Street* e quello ricevuto come produttore del celebre *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, mentre il padre, nonostante le tre candidature raccolte negli anni '50, solo nel 1996 si è visto assegnare l'Oscar alla carriera. Entrambi, invece, sono stati purtroppo accomunati da figli con problemi di droga. Nel 2004, nel suo appartamento di New York, venne ritrovato morto per probabile overdose Eric, figlio del secondo matrimonio di Kirk e fratellastro di Michael il quale, a sua volta, ha dovuto vedere suo figlio Cameron, nato nel 1978 dal suo primo matrimonio, condannato a nove anni e mezzo di prigione per possesso di droga. Per fortuna non sempre la relazione tra padri famosi e figli si manifesta in forme così drammatiche, tuttavia i rapporti tra loro sono quasi sempre molto tesi. Nel corso della mia attività professionale nel campo cinematografico ho avuto modo di conoscere molti figli d'arte che hanno seguito le orme paterne, tra i quali Jason Connery, Anthony Delon, Peter Fonda, Chris Lemmon, e sinceramente, se non ostilità, ricordo di aver avvertito sempre una certa 'irritazione' quando, inevitabilmente, si parlava dei loro celebri padri. Naturalmente anche l'Italia è una terra ricca di figli d'arte, e anche da noi non mancano le famiglie 'allargate' frutto di diversi matrimoni e di relazioni extraconiugali. Da noi però il disagio o il turbamento sono meno pesanti, il padre-attore famoso italiano, alla fine, mantiene sempre un legame con i suoi figli, e la famiglia, per quanto allargata, rimane sempre un punto di riferimento e di aggregazione. Un caso emblematico è quello di Ugo Tognazzi, padre di quattro figli, Ricky, Thomas, Gianmarco e Maria Sole, avuti sposando tre donne diverse e di diverse nazionalità, un'inglese, una norvegese e un'italiana, e tuttavia è riuscito a dare vita ad una famiglia ancora oggi molto affiatata ed unita, che vede tutti e quattro i figli attivi nel settore cinematografico. Anche un altro grande del cinema italiano, Vittorio Gassman, con quattro donne diverse e di diversa nazionalità, di cui solo tre sposate, ha avuto dei figli: Paola, Vittoria, Alessandro e Jacopo, dando vita, anche in questo caso, ad una vasta famiglia che lo ha molto amato. Certo in passato nel nostro paese, in cui il divorzio è stato introdotto solo nel 1970, non era facile per i padri-attori famosi, oltre che illegale e socialmente scandaloso, avere figli da mogli diverse, e, quando ciò accadeva, chi aveva spirito paterno doveva cavarsela con grande inventiva. Vittorio De Sica, che aveva già una figlia, Emilia, nata dal primo matrimonio e due figli, Manuel e Christian, nati dalla donna che solo molti anni dopo divenne la sua seconda moglie, escogitò ogni mezzo per riuscire a mantenere in piedi affetti e tradizioni con entrambe le famiglie, e i suoi figli sono cresciuti senza eccesivi traumi. In altri casi, invece, la soluzione fu quella di mantenere il segreto, come fece il grande attore Carlo Dapporto che, per quasi venti anni, mantenne il segreto su sua figlia Giancarla, avuta da una relazione extraconiugale, avendo già due figli, Massimo e Dario, nati dal suo matrimonio. Massimo poi è diventato anche lui un attore, dando un dispiacere a suo padre Carlo che sperava di vederlo laureato, e una grande gioia al suo vasto pubblico di ammiratori che lo hanno seguito per anni al cinema in teatro e in televisione, e che sperano di rivedercelo tornare al più presto.


Sean e Jason Connery

Ugo Tognazzi con tutti i suoi figli


Anthony Delon

Massimo Dapporto

Andrea David Quinzi

L'azzardata scelta di Sofia: L'inganno (The Beguiled)

Marino Demata

Nel corso dello sviluppo storico del cinema americano classico si notano alcune singolari e ricorrenti "patologie". La prima è quella relativa ai sequel e prequel di alcuni film. Quando un film ha molto successo, ai produttori viene spesso la voglia di sfruttarlo il più possibile, organizzando un secondo e magari terzo episodio e poi magari il prequel, in alcuni casi anche molti anni dopo, quando nessuno ne avvertirebbe più il bisogno. Uno per tutti, citiamo lo strano caso de *L'esorcista* di William Friedkin del 1973: il grande successo ha consigliato di "spolpare l'osso" il più possibile, con la seconda e la terza edizione del film e infine, ben trenta anni dopo l'originale, di organizzare un prequel imbarazzante, di cui addirittura sono state girate due versioni! L'altra patologia hollywoodiana è quella dei remake. Rifare un film, anche quando non se ne sentirebbe la necessità, che abbia avuto o non avuto successo è un'altra mania di produttori ed anche di registi spesso a corto di ispirazioni originali. Sofia Coppola, che nella sua pur breve filmografia si è segnalata come regista originale e sensibile soprattutto alle problematiche dell'universo femminile, ha scelto come ispirazione per il suo ultimo film, *The Beguiled/L'inganno*, cioè un bel romanzo ambientato durante la guerra di secessione americana e scritto da Thomas P. Cullinan, che in un primo tempo aveva come titolo *A Painted Devil* del 1966. Il problema è che un film tratto da quel romanzo era già stato girato pochi anni dopo la sua pubblicazione, nel 1971, per la regia di Don Siegel, con un cast molto importante capeggiato da Clint Eastwood e da Geraldine Page. Inevitabili a questo punto i confronti tra i due film, il remake della Coppola e il precedente di Don Siegel, distribuito in Italia con il solito titolo demenziale nostrano: *La notte brava del soldato Jonathan*. Si tratta di una scelta, quella della brava regista, che francamente risulta per alcuni versi imbarazzante. Certo possiamo anche comprendere le motivazioni che hanno spinto la regista a privilegiare quella storia già apparsa sugli schermi. Perché la storia in questione ben rientrava in quel filone al femminile, tanto caro alla Coppola, così sensibile allo studio della psicologia della donna inserita all'interno di un gruppo. Come il gruppo delle vergini suicide o quello della corte femminile che ruotava attorno a Maria Antonietta, o quello dei giovani ladruncoli di *Bling Ring*. Anche nel caso di *The Beguiled* il collegio femminile diretto dall'austera e rigida Martha Farnsworth (Nicole Kidman), con la collaborazione della fida Edwina Morrow (Kirsten Dust) e ridotto dalle circostanze della guerra a sole cinque allieve, offriva l'opportunità alla giovane regista di portare alla ribalta un interessante spaccato del mondo femminile, con le sue dinamiche, tensioni e competizioni. Cioè la materia principe del suo cinema! Quello che in generale si deve rimproverare alla Coppola però è la temerarietà e l'azzardo del remake: il film di Siegel del 1971 non è affatto un film di serie B: al contrario è, a nostro giudizio, un quasi-capolavoro, se non fosse che l'usura del tempo (quasi cinquanta anni sono trascorsi da quel film!) è evidente in alcune scelte stilistiche e in alcuni passaggi con eccesso di realismo che oggi magari sarebbero evitati. Ma per tutto il resto il film del bravissimo regista nato a Chicago non ha nulla da invidiare al recentissimo remake di Sofia Coppola. Innanzitutto il confronto fra i due protagonisti maschili è a tutto svantaggio del film uscito nelle sale poche settimane fa. Don Siegel ha avuto la capacità e l'abilità di ri-

convertire un attore come Clint Eastwood, che sembrava esclusivamente votato ai film di azione, ai western di Sergio Leone e ai polizieschi da lui diretti, in una parte melodrammatica di grande efficacia, nella quale l'attore mostra una straordinaria duttilità e attitudine all'improvviso cambiamento di ruolo e di registro. Stiamo parlando evidentemente di un grandissimo attore, capace, tra l'altro, di intrattenere uno stretto e proficuo rapporto professionale ed empatico con i registi che lo hanno utilizzato, al punto che Sergio Leone lo sceglie per tre film western e lo stesso Don Siegel lo elegge protagonista per ben cinque suoi film! Il risultato di questo ragionamento sta sotto gli occhi di chiunque voglia rivedere il film del 1971: Clint è perfettamente in parte e riesce ad esprimere il meglio di sé sia quando si tratta di abbindolare le varie presenze femminili del collegio, sia quando viene colto da violenti attacchi di collera per quelli che sono i mali patiti e le vendette subite. E invece il punto debole del film della Coppola sta proprio nella scelta del protagonista, che non può non far rimpiangere il grande Clint. Infatti Colin Farrell si dimostra campione di inespressività, aggravata da un malaccorto tentativo di recitare sopra le righe nell'ultima parte del film, quando cioè gli avvenimenti prendono una piega drammatica e ci sarebbe stato bisogno di ben altra performance. Riconosciamo invece alla regista la capacità di esprimere in maniera realistica la vita monotona del collegio, scandita dalle lezioni di musica e di francese, e dagli efficaci momenti di vita collettiva attorno al tavolo per consumare insieme i pasti e per pregare. In una atmosfera di luci soffuse offerte dalle candele e molto ben rese da un gran maestro della fotografia, il francese Philippe Le Sourd. E, allo stesso modo, la regista è brava nel farci percepire il simultaneo e graduale cambiamento dello stato d'animo delle sette donne presenti, la cui vita in quel momento sembra inevitabilmente sconvolta da un avvenimento così inusuale come l'ospitalità offerta ad un soldato nordista. Ancora una volta, in definitiva, anche nella prova più rischiosa, dati i precedenti, la regista riesce bene, come in quasi tutti gli altri film, a gettare un fascio di luce sull'universo femminile, cogliendone le pulsioni, sogni, le frustrazioni. Ma, a parte questi meriti, che sono i medesimi di altri film, tanto che qualcuno si è chiesto "ma come mai Sofia Coppola gira sempre lo stesso film?", resta la debolezza dell'opera in sé, nel raffronto perdente con quella di Siegel. Quest'ultimo riesce a creare straordinarie atmosfere surreali, portando sullo schermo immagini oniriche di grande impatto visivo, e vere e proprie atmosfere post-gotiche soprattutto nella seconda parte, quando gli eventi precipitano, e alcune delle donne si sentono beffate dalle scelte e preferenze del soldato e sembrano precipitare in un vortice di disillusioni e di desideri di vendetta. Un film, quello di Don Siegel, che non ebbe all'epoca della sua uscita, una buona accoglienza da parte della critica e del pubblico americani: molti storcevano il naso al coraggio ed alla sfrontatezza con la quale Siegel, che per l'occasione fu anche accusato di misoginia, aveva impostato il suo film, che certamente, rispetto alle canoniche regole hollywoodiane, sembra in più di un passaggio assai trasgressivo. Si pensi al coraggio col quale il regista ha girato la scena nella quale il soldato ringrazia la dodicenne ragazzina che lo ha salvato con un bacio in bocca! Dunque Siegel può a giusta ragione essere considerato un regista borderline tra la classicità hollywoodiana e la trasgressività del nuovo cinema indipendente, quale si manifesta proprio in questo film. E non a caso il regista, in controtendenza rispetto alla critica americana, considerava *The Beguiled* il suo film migliore. E probabilmente aveva visto nel giusto. Insomma siamo in presenza di un grande film all'epoca criticato e trascurato perché troppo al di fuori delle regole del cinema classico con due attori protagonisti al meglio della loro forma: il superlativo Clint e la bravissima Geraldine Page in una delle sue interpretazioni decisamente migliori, nella parte di una melliflua pitonessa, sconvolta a tal punto dall'evolversi degli avvenimenti da perdere ogni autocontrollo psicologico. E anche in questo caso il paragone col medesimo personaggio interpretato dall'algida Nicole Kidman è decisamente perdente per quest'ultima! E così, paradossalmente, alla fine, di fronte agli evidenti limiti del remake, si dovrà ammettere che il merito maggiore e involontario del film di Sofia Coppola è stato quello di averci fatto riscoprire un capolavoro misconosciuto e dimenticato come *The Beguiled* del grande Don Siegel.

Marino Demata

In difesa di Mother! di Darren Aronofsky

Fischiato a Venezia, Mother!, per alcuni e' un grande film. Elogio al film di Darren Aronofsky presentato in Concorso all'ultimo Festival Internazionale del Cinema di Venezia

Àngel Quintana

La storia. Una coppia vive in una casa isolata dalla città. L'uomo è uno scrittore affermato ed è orgoglioso di quanto riesce a *creare*. La donna cerca la serenità, si preoccupa della casa e la difende dall'attrazione di presenze estranee. Compare nella storia uno strano oggetto, una sorta di cristallo magico che ricorda il monolito di Kubrick in *Odissea 2001 nello spazio*, a ricordare il mistero delle origini del mondo. La moglie cerca in tutti i modi di tutelare la loro convivenza. Un giorno ricevono la visita inattesa di un ospite che su insistenza del marito finisce per stabilirsi in casa loro. Subito dopo li raggiunge anche la moglie dello sconosciuto. Questa invadente coppia di estranei sarà l'origine del caos e della tragedia, a partire da quando entrando nella camera personale dei proprietari, i coniugi ospiti romperanno l'oggetto così originale, misterioso e potente. A partire da questo istante .... Darren Aronofsky è un regista che costruisce allegorie molto semplici. Non ci vuole molto per trovarle in *Mother!*, che ha elementi di riferimento chiaramente biblici. Come prima ipotesi nell'interpretazione del film si potrebbe pensare alla casa in cui si svolge la storia come una sorta di idea di paradiso terrestre. L'uomo che *crea* è paragonabile a Dio e la donna che lo accompagna può rappresentare la *Madre Natura*. La presenza dei due estranei in questa casa può rappresentare l'insediamento di Adamo ed Eva, causa primaria del caos seguente in paradiso. Il cristallo è il frutto tentatore e la sua rottura potrebbe rappresentare il peccato originale. Se poi proseguiamo con la trama del film, troveremo anche la presenza di Caino e Abele, figli dei due ospiti, che anch'essi insediandosi nella casa daranno origine a una tragica violenza fraterna. Caino infatti ucciderà Abele. A rendere un po' più complessa questa dimensione dei fatti dalla evidente metafora biblica, Aronofsky va avanti con la *fiaba* indirizzandola verso la rappresentazione di una idea sull'umanità. Il paradiso perduto è causato dall'invasione di elementi estranei ad esso - gli esseri umani -, che determinano il *nihilismo* della società, con conseguenze del proprio decadimento e perversione per ogni morale. *Madre Natura* lotta per preservare la purezza del proprio *habitat*, ma i suoi sforzi appaiono inutili. A differenza del *creatore* che vuole manifestare il proprio orgoglio quale padre di un mondo con il quale vorrebbe stabilire incontri impossibili. Il *creatore* si manifesta debole e incapace di vedere che la bellezza che ha creato appare sprecata. La scelta dell'accondiscendenza che fa Dio, accompagnata da una fede incerta sull'irrazionale, non può che portare irrimediabilmente verso l'apocalisse. Aronofsky produce una riflessione critica sul presente, ci dice come il mondo si sia degradato e come l'umanità sia stata in grado di avviare un processo di autodistruzione. Alla fine, tuttavia, dopo il grande caos la luce sembra ritornare, la pietra viene ricostruita, anche se nulla assicura che il male possa rinascere, perché ancora il peccato può insediarsi posto che la storia dell'umanità non è altro che un continuo ed eterno moto circolare. Ovviamente questa interpretazione del film come riferimento biblico è solo una possibile lettura, anche se comunque questa non può che essere compresa se non attraverso una chiara visione allegorica. Tuttavia, probabilmente, ciò che interessa meno del cinema di Darren Aronofsky è proprio la sua allegoria. In alcuni dei suoi film essa è ben elaborata, in altri scade nella semplicità. Quello che mi interessa di più della sua concezione del cinema è la incredibile abilità di rendere ciò che risulta impossibile in qualcosa di possibile. *Madre!* è un film atipico che mette in mostra le capacità di un bravo regista in grado di esplorare campi molto complicati del pensiero umano, creando atmosfere orrifiche che ci portano nel territorio dell'inconscio e dell'incubo. Aranofsky realizza il suo film concentrandosi su questo punto di vista. Il comportamento della *Madre!* è incentrato sulla figura di Jennifer Lawrence, che col suo aspetto allucinante ci permette di penetrare in questo universo dietetico, in cui ciò che risulta normale può diventare assurdo per trasformarsi poi in qualcosa di reale. Ci troviamo di fronte a una storia in cui l'allegoria gioca con alcuni altri generi classici e dove la capacità cinematografica riesce a coinvolgere lo spettatore e a provocarne una sensazione trasgressiva da qualsiasi legge narrativa. Nel mondo diegetico di Aronofsky le leggi di verosimiglianza alla realtà vengono costantemente portate al limite, provocando nello spettatore una sensazione di vertigine e impotenza. Lo spettatore non trova punti di supporto. Esso può contare solo sullo sguardo della protagonista, ma è uno sguardo disturbato. Così l'impotenza assale il pubblico con l'unica lettura che gli resta incentrata sull'allegoria che, al di là della semplice interpretazione biblica, si sviluppa attraverso un *camuffamento* dei diversi livelli per generare nello spettatore un vero e proprio sconvolgimento. *Madre!* finisce per diventare come un labirinto in cui tutti i pezzi si compongono, ma dove poi è anche molto difficile trovare la porta d'uscita. Questa sensazione non è il risultato della improvvisazione, né della follia, ma di un lavoro meticoloso, che rivela come la narrativa di Aronofsky sia molto vicina a quegli universi chiusi rappresentati da Roman Polansky, specialmente nel suo film *Repulsione*, anche se i riferimenti a *Rosemary's Baby* sono inevitabili. Tuttavia, altri accostamenti possono farsi con il film *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick, *Viridiana* di Buñuel, finendo con i gesti profani che richiamano l'*Antichriste* di Lars Von Trier. Dopo la sua proiezione all'ultimo festival di Venezia, una certa sezione di critici ha parlato del film come di una provocazione. Sono convinto che l'aggettivo provocatorio non è altro che una scusa per sfuggire a una analisi diretta di quello che io considero invece un grande film.

Àngel Quintana Morraja

(traduzione dal catalano di Marco Asunis)

Pasolini e la lingua del cinema

Breve analisi di alcuni passi raccolti in empirismo eretico

Giorgia Bruni

Pasolini è fermamente convinto dell'indispensabilità dell'analisi semiotica; *condicio sine qua non* della teorizzazione di un "linguaggio del cinema" o per improntare qualsivoglia discorso che abbia il suo focus nel cinema quale lingua espressiva perché:

[...] a differenza della letteratura che fonda ogni sua invenzione poetica sulla "base istituzionale" di lingua strumentale appannaggio di qualsivoglia individuo parlante o uditore semplice di una parola che il suo orecchio è in grado di sciogliere dall'enigma semantico, i linguaggi del cinema sembrano non fondarsi su nulla ossia sono privi di una lingua comunicativa che indossi le vesti del sostrato "reale" su cui essi fondano.[1] In fede al preambolo del cineasta dovremmo, dunque, considerare la comunicazione cinematografica arbitraria e aberrante in assenza di precedenti strumentali effettivi che siano assimilati in una dimensione di "normalità" e, azzardiamo, anche mera quotidianità da tutti. Tuttavia proprio perché il cinema comunica, la sua forma di comunicazione non può basarsi su immagini in sequenza casuale scevre di un possibile sviluppo di senso. Ciò implica che anche la settima arte, decodificando il primo asserto, deve fondare la sua essenza deontologica e artistica su un comune patrimonio di segni.

Poiché il cinema non è solo un'esperienza linguistica ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza filosofica.[2]

La semiotica si pone indifferentemente davanti ai sistemi di segni in quanto, nell'ottica pasoliniana, essa parla di "sistemi di segni linguistici" perché fattivamente esistono ma, nello stesso tempo, la prima premessa non esclude l'esistenza anche di altri sistemi di segni come, ad esempio, i segni mimici che si vanno a mescolare, nel panorama del quotidiano e in maniera conscia – inconscia – sub-conscia che sia, al sistema "fattivo ed effettivo" dei segni linguistici o della lingua in termini universali. Pasolini muove un passo in più postulando l'ipotesi che i sistemi di segni esulanti il linguistico non siano un amorfo caos di enigmi insolubili ma che anch'essi possano essere "assoluti" nel senso latino del vocabolo ossia "sciolti" "slegati" "isolati" e, sulla base di questo, aventi vita propria così da poter essere studiati aprioristicamente. La speculazione di Pasolini avanza incessantemente onde gettare le basi della postulazione di un codice comunicativo cinematografico che abbia caratteristiche simili al sistema dei segni visivi di cui tutti gli individui sono utenti. Non è un caso se Pasolini guarda al cinema come l'arte, la tecnica la cui prima e più rilevante vocazione è raccontare la realtà attraverso la realtà stessa motivo per cui anche il linguaggio non deve avere, per l'intellettuale valenza mistificante ma sempre volta alla mimesi. Realtà e verità si identificano nell'uni-

verso pasoliniano quale unico e indissolubile valore. La realtà "reale" deve disperatamente trovare il suo frammento mancante e completarsi con la verità.

Ma guai a chi muore amato dagli uomini,
vuol dire che non ha amato la verità.[3]

Tornando al codice dei segni l'essere umano custodisce, nel suo intimo, tutto un mondo che si esprime prevalentemente attraverso immagini significanti; da qui deriva il neologismo di Pasolini "im – segni" ossia immagini aventi significato in sé stesse, tale personale universo popolato da fluttuanti immagini significanti non è palpabile o recintato da confini netti poiché è l'universo del sogno e della memoria che giace placido e apparentemente non interferente in ciascuno di noi. Ogni sforzo della memoria produce un "seguito di im – segni" ossia una primordiale sequenza cinematografica motivo per cui ne possediamo tutti i codici comunicativi. Il cinema, come la vita, è realtà che smarrisce i suoi confini permeando il terreno dell'onirico, dell'enigma, di quell'altrove caro a Pasolini.

L'evocazione, il ricordo, il sogno (ossia il ricordo della percezione astratta interiore) ma anche l'immaginazione sono costituiti da immagini significative e le stesse si pongono a fondamento "strumentale – tecnico" della comunicazione cinematografica eppure, considera lucidamente Pasolini, la comunicazione visiva su cui innesta le sue radici il linguaggio cinematografico è

estremamente rozza, quasi animale[4]

dunque permane, per sua ontologia, ai confini dell'umano costituendosi di strutture primarie e basilari. Ne consegue l'irrazionalità come peculiare impronta dello strumento linguistico su cui si impianta il cinema e ciò spiega la profonda "qualità onirica" del cinema rivelandone la capacità di far coesistere, nel suo sublime paradosso, l'astrazione e la concretizzazione contemporaneamente. Il sistema semantico degli im – segni è assai più sfuggevole rispetto al dizionario dei linsegni che, sebbene non siano univoci, sono a disposizione e "pronti per l'uso"; ciò rende quantomai arduo il lavoro dell'autore cinematografico. Non esiste, infatti, neppure un dizionario di immagini appannaggio dell'artista anche perché, tautologicamente, qualora esistesse sarebbe infinito e, a motivo dell'infinitezza, di impossibile consultazione. Perché mai, vien da chiedersi, allora ci si dovrebbe appellare alla settima arte dopo aver constatato le primordiali tortuosità di sentieri che devastano l'eterogeneo suo territorio? Probabilmente per noi e sicuramente per Pasolini che si accostò al cinema in prima linea alla veneranda età di quarant'anni, perché non è data alcuna altra arte e/o mezzo evocativo così potente, misterioso, magico e reale per esprimere la realtà unendo i poli dell'astratto e del concreto, dell'individuale e dell'universale e non v'è maggior poesia della sequenza di immagini significanti sorrette da linsegni e sublimate dall'applicazione musicale; altro potente canale di ascensione alla trasfigurazione. Facendo ritorno al non esistente dizionario di immagini, l'autore cinematografico si trova a placare le ombre nell'infinito caos delle possibilità. L'operazione ch'egli compie è duplice: in primis carpisce l'im – segno dal caos e lo rende possibile, in secundis, alla medesima stregua dello scrittore, plasma il suddetto imsegno attribuendogli il "soffio" dell'individualità dotandolo, cioè, della qualità espressiva. In cosa consiste, tuttavia, la vera differenza/discrepanza tra un autore cinematografico e uno scrittore? Esattamente nella duplice operazione del cineasta. Lo scrittore è autore di un'invenzione estetica pura mentre il cineasta struttura e crea il sostrato linguistico,

segue a pag. successiva

1 *P.P.PASOLINI, Empirismo Eretico, cit. pg 175, Garzanti 2015.*

2 *S.MURRI, Pier Paolo Pasolini, collana Il Castoro/ l'Unità, cit. pg 13, 1995.*

3 *P.P.PASOLINI, Bestemmia, tutte le poesie tomo II, Garzanti.*

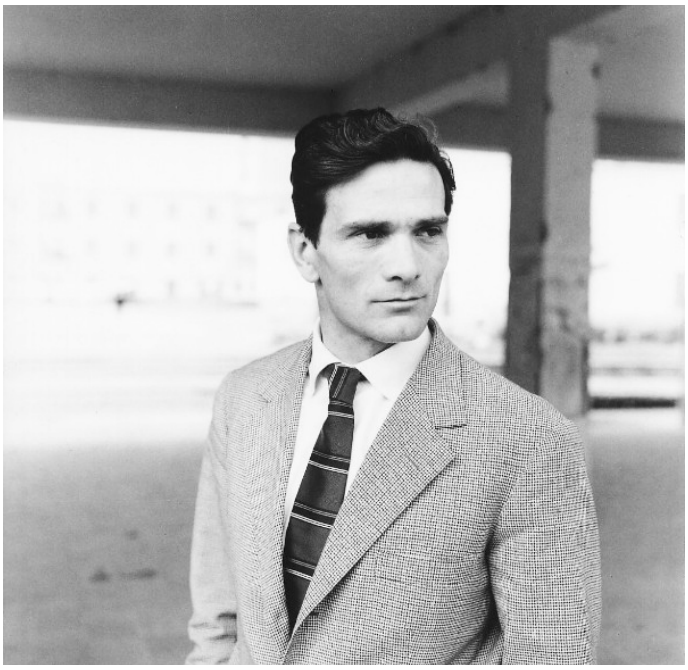
4 *P.P.PASOLINI, Empirismo Eretico, cit. pg 177.*

segue da pag. precedente

comunicativo per poi operare a livello estetico. Il "miracolo" del cinema risiede nel miracolo dell'uomo; potremmo definire l'uomo un coacervo di paradossi simmetrici: l'im – segno è oscuro e appartenente all'infinito e indefinito maxi cosmo del caos incalcolabile e "inetichettabile" ma, nello stesso tempo, quelle immagini – ombra fanno parte del patrimonio umano; ci dicono qualcosa. Esse parlano al nostro vissuto e all'esperienza prima ancora dell'agire del potere evocativo personale/individuale, si riconoscono parte di un sostrato comune all'umanità. La labilità stessa del cinema si identifica con la labilità dell'uomo: il prodotto cinematografico è un *novo* ma non del tutto *ex novo*. La realtà si disperde nell'astratto e anche la sua ontologia si fonda sul binomio io – mondo (individualismo / collettività) ed ecco che il cinema, fermo restando in linea con il pensiero di Pasolini, ripercorre il perimetro del reale fra due mondi paralleli: il reale – vissuto – individuale che ognuno assimila ed elabora a seconda del proprio background esperienziale e socio – culturale e, contemporaneamente, il collettivamente vero e conosciuto. Ciò tuttavia non va ad implicare una molteplicità differenziata e divergente della realtà e quindi della verità bensì ne illumina l'aspetto "privato".

[...] il cinema è fondamentalmente onirico per la elementarità dei suoi archetipi.[5]

Il reale è uno e molteplice ma la molteplicità con cui convive e di cui si nutre non è sintomo della sua frammentazione in più realtà contrastanti tra loro. Il codice "irrazionale" del cinema, insomma, non può non coincidere con il sottile confine che separa razionale da irrazionale nella quotidianità umana. Pasolini si chiede, poi, se la lingua del cinema è da considerarsi allora poetica. In certo qual modo, si ma tutta la tradizione cinematografica precedente ha usufruito di un linguaggio prosastico eppure anche la prosa, tra schermo e pubblico, sarà sempre peculiare in quanto presenzia stabile l'elemento irrazionale del cinema. L'altro binomio, sussistente e coesistente in entrambe le sue parti, consiste nell'opposizione soggettivo – oggettivo; il linguaggio degli im – segni è infatti soggettivo e oggettivo nello stesso tempo. Quando il regista si trova ad elaborare un "dizionario" di im – segni egli compie un'operazione oggettiva e soggettiva dove l'oggettività risiede nel panorama di immagini possedute, quando più quando mento da tutti, mentre la soggettività si manifesta nell'individuale scelta di quelle precise immagini determinate dalla visione ideologica e poetica della realtà che ha l'autore in quel dato momento storico della sua esistenza. L'elemento oggettivo coesiste con l'elemento soggettivo costituendo la duplice natura del linguaggio degli im – segni: codice linguistico proprio unicamente alla settima arte. Esplicitando un ulteriore binomio meramente cinematografico, il codice comunicativo del cinema racchiude la permanente ambivalenza della metaforicità poetica possibile solo se unita costantemente alla comunicatività prosastica. L'interrogativo, tuttavia, nei meandri del quale va a crogiolarsi la speculazione pasoliniana è il seguente:



E' possibile nel cinema la tecnica del discorso libero indiretto?

Pasolini, in cinema come in letteratura, per discorso libero indiretto intende:

semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio e, quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua.[6]

Da non confondere, però, con il monologo interiore in cui il personaggio rivive il discorso mai spostandosi dal ceto sociale a cui anche l'autore appartiene e in cui, per questo, non si dà una vera e propria identificazione ma, semmai, l'accorpamento di un, più o meno conscio, alter ego dell'ideatore. Il discorso indiretto libero risulta, infatti, assai più naturalistico dando ampia rilevanza alla condizione sociale del personaggio in quanto essa si configura quale causa prima determinante la lingua di quest'ultimo. Il discorso indiretto libero, teorizzando l'applicazione pratica, equivale alla scomparsa dell'ideatore – scrittore – autore cinematografico e alla sua totale mimesi con il personaggio. Per Pasolini se nel cinema il discorso diretto corrisponde alla soggettiva in cui l'autore scivola in un cono d'ombra e i suoi personaggi sono i veri protagonisti, come si configura, a cosa corrisponde e qual'è lo statuto semantico del discorso indiretto libero? La risposta a queste domande rappresenta la chiave di volta e, mi si conceda il termine di svolta per ricomporre le fila del pensiero pasoliniano sul cinema e, di conseguenza, per ricomporre le fila del perché, passione a parte, egli abbia deciso a quarant'anni di esprimersi filmando la realtà. Indubbiamente è possibile, per il cineasta, la "soggettiva libera indiretta". Tale tecnica è, d'altronde, assai più limitante sul territorio audiovisivo giacché impossibilitata ad avvalersi della lingua e configurandosi allora quale una sorta di ibrido equidistante e parallelo, destinato a non sfiorare mai né il monologo interiore né, tanto meno, il discorso libero indiretto. L'operazione nel cinema ha mera valenza stilistica eppure ciò, anziché depauperarla, non può non renderla più interessante e "sottile" in quanto lo stesso statuto ontologico della soggettiva libera indiretta fa da fondamenta alla nascita di una possibile tradizione della lingua tecnica della poesia nel cinema. Volendo chiudere citando un emblematico esempio pratico:

[...] lo sguardo di un contadino – magari addirittura di un paese o di una regione in condizioni preistoriche di sottosviluppo – abbraccia un altro tipo di realtà che lo sguardo, dato a quella stessa realtà, di un borghese colto: i due vedono in concreto "serie diverse" di cose, non solo, ma anche una cosa in se stessa risulta diversa nei due "sguardi". Tuttavia, ciò non è istituzionalizzabile, è puramente induttivo.[7]

Non dovrà stupire che il cineasta bolognese abbia anche definito un film:

parola senza lingua.[8]

Giorgia Bruni

5 *Ivi, pg. 180.*

6 *Ivi,* pg 184.

7 *Ivi, pg 187.*

8 *Ivi, pg 254.*

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 558

SOMMARIO 558

editoriale
Adriano Piccardi
Traversate p. 03

Le prime righe dell'introduzione alla sezione veneziana di questo numero potrebbero nella loro sostanza introdurre anche l'exploit di fine estate, immediatamente precedente la Mostra del Cinema e per questo quasi apripista alla conferma di quell'estetica della contiguità «tra classico e moderno, omaggio al passato e ricerca di un futuro possibile» che – preannunciata quattro anni fa, come fanno notare Fabrizio Tassi e Roberto Manassero – pare aver chiuso il cerchio con l'edizione 2017. Con il termine "exploit" riferiamo ovviamente a *Dunkirk*, cui «Cineforum» dedica questo mese un corposo speciale che cerca di dare ragione della sua collocazione nella produzione del suo autore, nel quadro delle precedenti ricostruzioni cinematografiche dell'evento, dei suoi inevitabili rapporti con la Storia tout court, delle sue specificità stilistico/linguistiche (ovviamente). Nel panorama del cinema odierno, Nolan incarna, insieme a pochi altri (Villeneuve, sicuramente: altro exploit, roba di questi giorni, su cui torneremo nel prossimo numero) proprio la figura dell'autore-oltre-l'autore che, scardinando riferimenti e metri di ieri, è riuscito di film in film a imporre la necessità di saggiare la tenuta di un nuovo profilo concettuale in cui collocare l'idea stessa di autorialità. Tutto questo fra scossoni critici, dichiarazioni d'amore, sospetti di troppo calcolata intelligenza, talvolta fragorose dichiarazioni di guerra seguite da altrettanto fragorose reazioni della parte avversa. L'"ambiente" critico di «Cineforum», com'è nella sua tradizione, cerca di mantenere attive le condizioni favorevoli a un ragionamento sull'oggetto del contendere, capace di fornire elementi di discorso e non soltanto prese di posizione (ma ci sono anche quelle...). Se Nolan fa la parte del leone, in questo numero trovano spazio due film italiani che a loro volta ci parlano di traversate: una destinata a fallire, quella di Swada in *L'ordine delle cose*: tentativo di raggiungere l'Europa dalla Libia con l'aiuto di un funzionario di polizia italiano, troppo dedito al dovere per dare respiro alla speranza (ma non siamo dalle parti della banalità del male?). L'altra è invece quella di Isidoro "pioniere di se stesso", che in *Easy. Un viaggio facile facile* trova il nuovo mondo in un'Ucraina contadina riscoprendo il valore della responsabilità individuale come un bisogno che gli salverà la vita. Andrea Segre e Andrea Magnani raccontano due storie, tanto diverse tra loro, con una sicurezza di sguardo e di giudizio morale che ci restituisce il senso del cinema di cui sentiamo la necessità per poter parlare del presente nel quale viviamo.

primopiano Dunkirk p. 04
Emanuela Martini Keep calm and carry on p. 06
Giampiero Frasca Presi in mezzo: identificazione primaria e gestione della suspense p. 09
Luca Malavasi Una disciplina emotiva del disordine p. 13
Simone Soranna Il numero 10 p. 15
Giuseppe Ghigi Variazioni (interessate) sul tema p. 18
i film
Roberto Chiesi Safari di Ulrich Seidl p. 23
Anton Giulio Mancino L'ordine delle cose di Andrea Segre p. 26
Edoardo Zaccagnini Easy – Un viaggio facile facile di Andrea Magnani p. 29
Paola Brunetta Il colore nascosto delle cose di Silvio Soldini p. 32
Francesco Saverio Marzaduri La storia dell'amore di Radu Mihăileanu p. 35
Simone Soranna, Francesco Rossini, Tina Porcelli, Antonio Termenini, Giuseppe Previtali
Baby Driver. Il genio della fuga – La vita in comune – The Teacher. Una lezione da non dimenticare – Miss Sloane. Giochi di potere – In Dubious Battle. Il coraggio degli ultimi p. 38
74° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia p. 44
Fabrizio Tassi e Roberto Manassero Quel cinema un po' veneziano p. 45
Le pagelle di «Cineforum»
Pietro Bianchi, Chiara Borroni, Gianluigi Bozza, Massimo Causo, Andrea Chimento, Simone Emiliani, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Alessandro Lanfranchi, Roberto Manassero, Matteo Marelli, Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Edoardo Peretti, Lorenzo Rossi, Stefano Santoli, Simone Soranna, Fabrizio Tassi, Antonio Termenini, Alessandro Uccelli, Rinaldo Vignati p. 47
Il meglio delle varie sezioni
Concorso
Fuori concorso – Fiction
Fuori concorso – Non fiction
Orizzonti
Giornate degli Autori
Settimana della Critica
Virtual Reality p. 50
Locarno 2017 p. 82
Tina Porcelli Concorso p. 83
Pasquale M. Cicchetti Sezioni parallele p. 85
Intervista a Serge Bozon a cura di Gloria Zerbinati p. 87
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Cineforum Redazione
Via del Pignolo 123 | 24121 Bergamo
T. 035.361361 F. 035 341255

L'isola di Medea

Elisabetta Randaccio

Sergio Naitza, critico cinematografico, ormai da alcuni anni si è dedicato alla regia documentaristica, privilegiando prevalentemente temi legati alla storia dei film e dei suoi protagonisti. Tra gli altri, dedicati a questo argomento, ricordiamo *Per noi il cinema era Proibito* (2011), una godibile ricostruzione del set sardo della pellicola di Mario Monicelli tratta molto liberamente dalla *Madre* di Grazia Deledda, premiata, tra l'altro, al "Sardinia Film Festival" e *L'insolito ignoto. Vita acrobatica di Tiberio Murgia* (2012), intervista al caratterista reso celebre da *I soliti ignoti*. Naitza collabora nel suo lavoro di regista con il team di Karel (Luca Melis direttore della fotografia, Davide Melis al montaggio), produttore peraltro anche di quest'opera insieme alla "Lagunamovies", a Erich Jost e alla Friuli Venezia Giulia Film Commission, ottenendo risultati sempre di buon livello artistico e di importante testimonianza storica. L'ultimo suo documentario è stato scelto da RAI 5 per ricordare i quaranta anni della morte della grande Maria Callas ed è, forse, il suo lavoro più emozionante. Si tratta di *L'isola di Medea*, che, sulla carta, dovrebbe essere l'evocazione dei giorni trascorsi da Pasolini e la sua troupe a Grado, scelta dal regista romano per il suo film dedicato alla protagonista eponima della tragedia di Euripide, interpretato dalla soprano greca e da Giuseppe Gentile, atleta, saltatore in lungo, allora fresco di medaglia alle Olimpiadi di Città del Messico. In realtà, il film di Naitza, soprattutto attraverso testimonianze preziose, offre un ritratto toccante di due artisti, apparentemente lontani, che riuscirono a unirsi in un forte sentimento d'amicizia e d'affetto, sebbene squilibrato nell'intensità: la Callas si innamorò con trasporto, Pasolini la adorava come complice, come compagna, come artista, ma non poteva pensarla come la sua donna. Ne *L'Isola di Medea*", l'assistente della soprano Nadia Stacioff racconta il primo incontro tra il regista e Maria, inizialmente prevenuta nei confronti di chi aveva diretto *Teorema*, un film da lei ritenuto troppo "scandaloso". Ma quel primo approccio fu una sorpresa. Pier Paolo Pasolini apparve pacato, educato, sensibile, colto, raffinato nei gusti, dolce e affascinante. La Callas non ebbe, dunque, alcun dubbio ad accettare la sua prima (sarà pure l'ultima) prova d'attrice e, in poco tempo, diventerà docile interprete e amica affettuosa di un uomo, apertamente omosessuale, ma che lei, come viene detto nel film attraverso il bel ricordo della scrittrice Dacia Maraini, "vorrebbe guarire"... D'altronde, Maria non era ancora guarita dal trauma dell'abbandono di Onassis, del cui matrimonio con Jackie Kennedy venne a conoscenza dai giornali. Il suo ex appare come un uomo terribile, che ancora la chiama tutte le notti, tormentandola. La donna, a questo proposito, si confidava con la Stancioff e le altre sue collaboratrici: "un mostro, un porco!". I giorni di Grado sono assai faticosi per tutti: fa un caldo opprimente e i fantastici costumi disegnati per "Medea" dalla geniale Gabriella Pescucci - la quale insieme a Piero Tosi contribuisce a ricostruire la lavorazione dell'opera pasoliniana - sono pesantissimi da indossare. La Callas professionalmente non si lamenta mai, chiederebbe pochi primi piani ("odiava il suo naso che Pasolini, invece, adorava e paragonava al profilo di un vaso greco"), subisce con discrezione persino gli incidenti, tra cui un piccolo incendio che le brucerà in parte gli abiti di scena. Maria e Pier Paolo sembrano una vera coppia: lui la protegge, la lusinga, lei lo ascolta estasiata. Si

Maria Callas e Pier Paolo Pasolini a Napoli, settembre 1970

scambiano effusioni, riprodotte dai fotografi dei giornali scandalistici nei magazine di pettegolezzi, dove le battute sono spesso di una volgarità intollerabile. Naitza dà la parola non solo agli amici e conoscenti dei due, ma intervista anche chi partecipò con meno glamour alla produzione e lavorazione di "Medea", accumulando, dunque, piccoli particolari inediti su come si svolgevano le riprese le quali, per chi frequentò Grado in quei giorni, furono sicuramente un'esperienza straordinaria. Così, qualcuno ricorda come Pasolini fece costruire la zattera del film due volte, altri la dolcezza e disponibilità della Callas e le sue abitudini alimentari, altri ancora l'affetto esibito che li legava. Tutto questo viene documentato anche attraverso immagini di repertorio girate sul set e da splendide fotografie non solo del reporter di scena. Sicuramente una parte del film estremamente emozionante sono le letture della corrispondenza scambiata dal regista e dalla cantante per almeno quattro anni: pagine alternate di gioia e di solitudine, di melanconia e di stima, che Naitza inserisce tra le immagini disegnate, sovrapposte, "negate" di Davide Toffolo, una scelta sicuramente originale, seppur a volte stridente con quelle parole "letterarie" e, nello stesso tempo, intime. Tra le testimonianze, mentre quella di Dacia Maraini rivela le illusioni della Callas, invitata da Pasolini anche negli avventurosi viaggi in Africa con la scrittrice e l'allora suo compagno Alberto Moravia ("mi chiese se Pier Paolo, secondo me, l'amava"), l'intervista a Ninetto Davoli è un racconto divertente narrato con la naturalezza colorita e la simpatia del personaggio. L'attore riferisce alcuni aneddotti evocando anche la passione del regista romano per Grado, dove il suo amore per quel tipo di paesaggio è totale e lo porta a scrivere, a dipingere, a accentuare la sua "disperata vitalità". A Ninetto, Pasolini, aveva fatto sentire, prima della realizzazione di "Medea", la voce della Callas attraverso dei dischi ("io non la conoscevo, a me piaceva Celentano") e, quando il ragazzo la incontra, riesce a stabilire subito un rapporto diretto, raccogliendo pure le confidenze della grande artista ("Un giorno mi disse come Onassis le avesse fatto un particolare regalo per il compleanno 'Che cosa, Maria?' 'Una petroliera 'Ammazza..!'), che scarrozzerà sulla spider di Pasolini in una goffa visita nella periferia di Roma. Anche le parole di Giuseppe Gentile sono preziose per ricostruire l'aria dei tempi delle riprese di *Medea*. Intanto, sia l'atleta sia la Callas firmano un contratto in cui si dice che non gireranno nudi, ma, poi, le scene d'amore saranno sensualissime. Gentile, inoltre, sottolinea quanto si sia trovato bene con Pasolini e con la troupe, seppur in un ambiente a lui non congeniale e, a questo proposito Fernando Franchi, il production manager del film, ci rivela come Giuseppe Gentile gli avesse chiesto una stanza lontana da "tutti quei froci"...Le didascalie nel cartello finale de *L'isola di Medea* ci ricordano come, piano piano, l'amicizia Pasolini-Callas si spense travolta non solo dalla disillusione della donna, ma pure dall'incombere di impegni, di distrazioni. Nella raccolta di poesie "Trasumanar e organizzar", scritta da Pasolini nei primi anni settanta, però, possiamo trovare un ritratto che non facciamo fatica a associare a Maria Callas, capace di mostrare con delicatezza un sentimento dolorosamente impossibile: "Eppure lei, lei, la bambina,/basta che per un istante sia trascurata/si sente perduta per sempre;/ah, non su isole immobili/ma sul terrore di non essere, il vento scorre/il vento divino/che non guarisce, anzi si ammala sempre più;/e tu cerchi di fermarla, quella che voleva tornare indietro,/non c'è un giorno, un'ora, un istante/ in cui lo sforzo disperato possa cessare;/ti aggrappi a qualunque cosa/facendoti venire voglia di baciarti."

Elisabetta Randaccio

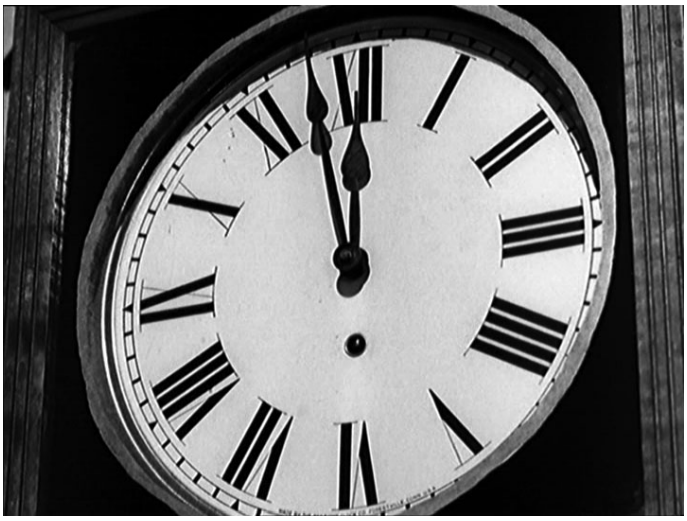
High Noon

Mezzogiorno di fuoco. L'archetipo degli archetipi

Regia: Fred Zinnemann; soggetto: dal racconto The Tin Star di John W. Cunningham; sceneggiatura: Carl Foreman; fotografia: Floyd Crosby; musica: Dimitri Tiomkin; montaggio: Elmo Williams, Henry Gerstad; interpreti: Gary Cooper (Will Kane), Grace Kelly (Amy), Katy Jurado (Helen Ramires), Thomas Mitchell (Jonas Henderson), Lloyd Bridges (Harvey Pell), Otto Kruger (Percy Mettrick), Lon Chaney jr. (Martin Howe), Harry Morgan (Sam Fuller), Ian MacDonald (Frank Miller), Lee Van Cleef (Jack Colby); produzione: Stanley Kramer e United Artists; durata: 85' – b/n

Natalino Piras

So tutto di questo film, lo conoscevo a memoria già prima di averlo visto per la prima volta in tv, una trentina di anni fa, quando era da tempo diventato un classico del cinema western. Una delle ultime volte che lo ho trattato è stato per una rassegna su Fred Zinnemann, *Un uomo per tutte le stagioni*, all'Ariston di Bitti, nell'inverno del 2015. Magistrale l'intervento di Bachisio Bandinu sull'*andanza* dello sceriffo Kane. Due le tracce, insieme all'analisi dettagliata delle inquadrature e delle sequenze, seguite da Bachisio. La prima è il significato della parola *andanza* ripescato da un libro di viaggio di un nostro compaesano, Salvatore Sanna-Battollianu, emigrato in Argentina nell'immediato secondo dopoguerra. Nel suo libro, rimasto ancora inedito, Battollianu ricostruisce le vite e le morti, le ascese e le cadute dei bittesi che sono andati a cercare, lui compreso, fortuna alle Americhe. Per riuscire nell'impresa si è messo in cammino, tra cordigliere e pampas, tra luoghi sperduti e metropoli, sperimentando più che ritrovamenti di un paese sodale le solitudini del cercatore. Battollianu definisce questo suo viaggio con un termine che forse si inventa, *andanza*, "questa mia andanza". L'altra traccia seguita da Bachisio Bandinu è una sequenza in versi in un mio libro di poesie, *Nella terra sospesa* (2002): *Continua a combattere/contro i fantasmi/lo sceriffo Kane/invano bussa/alla porta dei codardi*. Siamo in situazione da *High Noon*. Alto mezzogiorno, dovrebbe significare. Qui da noi, come paesanità di luoghi caldi, "sulla punta di mezzogiorno" indica la pericolosità dell'ora, quando girano fantasmi come la mamma del sole che esce per portarsi via i bambini. Meglio stare ciascuno dentro casa sua. Una metafora, presa dal reale che rende bene *High Noon*, *Mezzogiorno di fuoco* in italiano, uno dei film più famosi di tutti i tempi. Ebbe 4 Oscar: miglior attore protagonista, colonna sonora, canzone e montaggio. "Ad affiancare Gary Cooper che ottiene il suo secondo Oscar, c'è la semisconosciuta Grace Kelly, che con questo film viene definitivamente lanciata, entrando nei sogni degli uomini come contraltare a Marilyn Monroe". La trama. Hadleyville, 26 giugno 1898. È l'ultimo giorno di servizio per lo sceriffo Will Kane. Alle 10,30



sposa Amy, una ragazza quacchera. Stanno per andar via quando si sparge la voce che col treno di mezzogiorno arriverà un feroce bandito, Frank Miller, da lui arrestato anni prima e adesso graziato. Torna ad Hadleyville per vendicarsi e per una resa dei conti con lo sceriffo. Amy chiede al marito di partire, andare via, insiste, Will non è più lo sceriffo. Ma non si può andare via da Hadleyville. Lo sceriffo Kane decide di restare per difendere la cittadina da Miller a dai tre complici che lo aspettano alla stazione. Sale il ritmo, l'orologio batte, scandisce il tempo. Ossessivo e quanto mai narrante il tema musicale *Do Not Forsake Me, oh My Darling*, non mi abbandonare mia cara, non adesso. Kane chiede aiuto alla moglie e ai cittadini di Hadleyville ma tutti glielo negano. La confessione religiosa cui Amy appartiene non ammette la violenza. Dice a Kane che lo lascerà al suo destino e che andrà via con il treno di mezzogiorno, lo stesso che porta Frank Miller. Lo sceriffo si muove allora per cercare aiuto al saloon, in chiesa, in altri luoghi. In un crescendo di codardia i concittadini, uno per uno, rifiutano di stare con lui per affrontare i quattro banditi. Sparatoria finale. Amy, già salita sul treno, ne ridiscende, torna sui suoi passi e aiuta il marito – ma c'è anche il Fato a soffiare - a fare giustizia. Tutti i banditi restano sul terreno. È allora che la gente di Hadleyville esce dalle case e tutti si fanno intorno, aria non più di paura e di ripulsa di solidarietà, a Will. Lo sceriffo, ferito nella sparatoria, li guarda con sprezzo e con sprezzo butta la stella di latta per terra, nella polvere. Poi sale sul calesse insieme a Amy. Si allontanano, vanno via da Hadleyville. *Do Not Forsake Me, oh My Darling* accompagna ancora la loro *andanza* verso il *The End*. *My Darling* riferito a Amy è un tema che adatta alla situazione di *High Noon* il *My Darling Clementine* (1946, in italiano *Sfida infernale*) di John Ford, archetipo della sfida all'O. K. Corral. La solitudine là spetta a Victor Mature, Doc Holliday, che dentro

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il saloon, davanti al bancone, si mette a recitare *Essere o non essere* dall'*Amleto*. Così come, a proposito di femminino, Katy Jurado-Helen Ramires, che è stata la donna di Miller, ora del vice di Kane, Jeff Bridges-Harvey Pell (ma lei lo disprezza), più che infatuata di Kane (quanto spinge a convincere Amy che è suo dovere scendere dal treno e andare in aiuto al marito), la ritroveremo invecchiata e dolente, la donna del bandito Alamosa (Jack Elam) che fu amico di Billy the Kid e che Billy ammazza in un duello truccato, perché Alamosa ha tradito: in *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) di Sam Peckinpah. Ancora archetipica la scena della stella nella polvere per tanti western, anche all'italiana. Resta impressa la scena di quando in *Per qualche dollaro in più* (1965), il Monco (Clint Eastwood, cacciatore di taglie sino ad allora solitario, poi entrerà in società con il colonnello Mortimer, Lee Van Cleef, uno dei banditi di *High Noon*), toglie la stella allo sceriffo complice di ladri e assassini e, buttandola per terra, dice alla gente di un luogo vicino a El Paso, di cercarsene un altro. Il Monco ha appena riscosso i soldi della taglia di tanti tagliagole da lui ammazzati. Come un tradimento dell'etica portante di *High Noon*, che si basa invece sul dovere di ciascuno di affrontare, secondo coscienza, le proprie responsabilità. Come fa lo sceriffo Kane. Lui affronta i banditi perché Miller ha mandato a dire che proprio lui, lo sceriffo, vuole affrontare. Impossibile fuggire. Tanti i rimandi, ma *High Noon*, resta unico. Proprio perché i fantasmi della finzione provengono dal reale. In questo capolavoro in bianco/nero, il dato tecnico più evidente è che tempo reale e tempo filmico coincidono. La quasi un'ora e mezza di durata del film giustifica il fatto che il western è capace di raccontare tutte le storie, in ogni latitudine e in ogni tempo. Insieme alle metafore, come tempo storico, c'è il maccartismo. Dicevamo, al tempo del Goya y Lucientes, gente della Cineteca di Espiritu, paesani sognatori di rivoluzioni, richiamato nei versi della *Terra sospesa*, che "Solo un produttore illuminato come Stanley Kramer poteva affidare a Zinnemann la regia di *Mezzogiorno di fuoco*, metafora del maccartismo e della caccia alle streghe". Cos'è il maccartismo? Chi sono le streghe? E questo Stanley Kramer che chi scrive aveva messo a soprannome di Papa Charlie (già soprannome) alias Tony Cossellu? Papa Charlie, panettiere, figlio di Plinio e fratello di Lupone (Pietro Cossellu), era Stanley Kramer produttore illuminato perché, proprietario di "Radio Studio 10" permetteva a chi scrive e altri cinefili del Goya y Lucientes, di fare molta informazione cinematografica. Anche fuori dai canoni dei benpensanti. Stanley Kramer, le streghe, il maccartismo. Dopo la fine della seconda guerra mondiale ci fu in molta parte del mondo, quasi tutto Occidentale, il tempo della guerra fredda, dei blocchi contrapposti. La Nato e i paesi satelliti dell'Urss, il disastro nucleare come minaccia sempre incombente. A Hollywood, fabbrica del cinema fabbrica dei sogni, si scatenò una nuova caccia alle streghe. Le streghe erano i comunisti. Durante il maccartismo si scatenò un tragico e insieme grottesco balletto di menzogne, accuse, tradimenti. Chi aveva ostentato un progressismo di comodo, buono per ogni governo, fu tra i primi a diventare delatore, a fare nomi pur di salvarsi. Robert Rossen, Edward Dmytryk, Elia Kazan, tutti registi famosi, hanno avuto nella loro vicenda intellettuale questo marchio d'infamia generato dal maccartismo. La furia della caccia alle streghe si placò intorno al 1954 dopo che lo stesso Mc Carthy, un brutale alcolista, divenne vittima a sua volta di una Commissione d'inchiesta. Al tempo del maccartismo, faccio rinvio a quanto ho scritto, qui in **Diari di Cineclub**, su Dalton Trumbo, persecutore fu Richard Nixon, il presidente "boia" della guerra del Vietnam, costretto a dimettersi dopo lo scandalo Watergate. Al tempo del maccartismo era un giovane avvocato, un inquisitore pervaso dallo zelo di uno che nutriva un profondo disprezzo per l'intelligenza. *High Noon*, film dell'amicizia rifiutata più che dell'amicizia tradita, riflette appieno questo clima. Il film lo doveva realizzare Joseph Losey ma era troppo esposto. Finirà per emigrare in Inghilterra dove sarà artefice di diversi capolavori. Stanley Kramer, il produttore regista liberal, insieme a Dore Schary, per antonomasia (tra i più famosi *Guess Who's Coming to Dinner*, *Indovina chi viene a cena*? 1967), affida la regia a Zinnemann, meno esposto, col maccartismo, di Losey. A volte i capolavori nascono per tutta una serie di casi fortuiti. È che c'è, in questo avverarsi del caso, l'intenzione della Resistenza come atto dello Spirito che soffia dove vuole. Come nella Resistenza al nazifascismo in Europa che è tutta una serie di atti concreti dello Spirito dentro la Storia. Il muoversi dello sceriffo Kane, la sua *andanza* dentro la notte del maccartismo è riflessa e parallela a quella che spinge il teologo Dietrich Bonhoeffer, fiero oppositore di Hitler, a muoversi nella notte del nazismo *etsi Deus non daretur*, come se Dio non ci fosse. Bonhoeffer fu impiccato nel lager di Flossenbürg il 9 aprile 1945, pochi giorni prima dell'arrivo degli americani. Nella Storia, anche nella storia del cinema, tout se tient, tutto è collegato, tutto finisce per intrecciarsi in un gioco di rimandi se nella narrazione e nelle sue interpretazioni è il senso del giusto a muovere, a fare *andanza*. *Cinema of Resistance*, di Resistenza, dice lo stesso Zinnemann per *High Noon*. C'è nello svolgimento del racconto la tensione dell'attesa. Ne emerge un quadro sociale significativo, una comunità che lascia solo colui che mostra coraggio. Il western adatta una storia, ribadisce il grande André Bazin, che avrebbe potuto benissimo trovare il suo sviluppo in un altro genere. Tempo reale e tempo filmico coincidono, compongono nell'andare solo dello sceriffo Kane le tre unità aristoteliche: luogo, spazio tempo. Il ticchettio di un orologio scandisce i passi del giusto e insistente si fa la canzone *Do Not Forsake Me, oh My Darling*. Nemmeno Helen, un tempo amante di Kane e poi di Miller, vuole aiutare lo sceriffo. A mezzogiorno in punto, Frank Miller arriva ad Hadleyville e lo sceriffo Kane si prepara ad affrontarlo. Inizia la sparatoria nelle strade deserte. Nell'udire i colpi, Amy salta giù dal treno, decisa ad aiutare il marito. Lo fa sparando ad uno dei killer. Kane uccide gli altri tre. Hadleyville è finalmente salva. "La commissione per le attività antiamericane, il maccartismo morente, mugugnò (la sequenza della stella da sceriffo gettata nella polvere era una novità, all'epoca), ma ormai i temi stavano cambiando. Per nulla invecchiato, *High Noon* è uno dei più grandi western di sempre. Nell'andare solo di Kane si avverte suspence. Il film è un modello di costruzione ritmica del racconto, in cui gioca un ruolo di primo piano la musica di Dimitri Tiomkin, che modella gli stacchi del montaggio. Ma anche una galleria di personaggi cui bastano poche battute per entrare nella memoria, e una riflessione sulla violenza tutt'altro che banale, nella linea del cinema civile che piaceva al produttore Stanley Kramer". L'incedere sicuro e la mimica marmorea dello sceriffo Kane nascondono dietro la solennità arcaica (sottolineata dalla ballata di Tiomkin) la paura. Abbiamo ripetuto, come in moviola, come al ralenty, parole e sequenze di *High Noon*. Era necessario. È un film sempre attuale.

Grace Kelly e Gary Cooper in "Mezzogiorno di fuoco" (1952) di Fred Zinnemann

Natalino Piras

Editoria

Una poetica civile in forma di cinema

Un viaggio intenso ed affascinante all'interno del mondo cinematografico di Marco Tullio Giordana attraverso un libro di Marco Olivieri e Anna Paparcone

Nino Genovese

Nel film *I cento passi*, Peppino Impastato e sua madre leggono una poesia di Pier Paolo Pasolini, tratta da *Le ceneri di Gramsci*; in un'altra sequenza, si immagina che, nel Circolo "Musica e Cultura" di Cinisi, si stia proiettando *Le mani sulla città* di Francesco Rosi. Orbene, questi tre nomi - Gramsci, Pasolini e Rosi - sono emblematici per comprendere la personalità artistica di Marco Tullio Giordana, autore di una serie di film che rivelano il suo impegno "politico" (nel significato etimologico) e prettamente "civile". Non per nulla, il libro di Marco Olivieri e Anna Paparcone su Marco Tullio Giordana (edito da Rubbettino di Soveria Mannelli) – che, presentato dallo scrivente durante l'ultima edizione del "Taormina Film Fest", sarà presentato anche a Roma Casa del Cinema il prossimo 27 novembreà – reca come sottotitolo *Una poetica civile in forma di cinema*: "manifesto programmatico" dell'avventura cinematografica del regista milanese, che attraversa la storia d'Italia. Così - da un punto di vista filmico - si va dal periodo del Fascismo e della "guerra civile" (tratteggiato in *Notti e nebbie*, 1984, e in *Sanguepazzo*, 2008, sui due attori Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, "giustiziati" dai partigiani) a una dolente riflessione sulle generazioni del '68 e sugli anni bui del terrorismo (*Maledetti vi amerò*, 1980, che è anche il suo primo film; *La caduta degli angeli ribelli*, 1981; *La meglio gioventù*, 2003; *Romanzo di una strage*, 2012, su Piazza Fontana); dall'omicidio di Pasolini (*Pasolini. Un delitto italiano*, 1995) ai delitti di mafia (*I cento passi*, 2000) e di 'ndrangheta (*Lea*, 2015), fino all'attualissimo tema dell'immigrazione clandestina (*Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005). Ma i suoi film più famosi sono certamente *I cento passi* e *La meglio gioventù*. Nel primo, risalente al 2000, è ricordata la figura di Peppino Impastato, giovane di Cinisi che, attraverso la sua "radio libera", denunzia i crimini della mafia siciliana, cui si contrappone Tano Badalamenti, che ha davvero "le mani sulla città". In una famosa scena del film, Badalamenti, rivolgendosi a Peppino, gli dice sprezzantemente: «*Mischino, tu si nuddu ammiscatu ccu nnenti*» (Meschino, tu sei nessuno mischiato con niente); ma i fatti hanno dimostrato che i veri valori hanno il sopravvento e che il "nessuno mescolato con niente" non è certo Impastato, il cui nome è ricordato con ammirazione e costituisce un esempio da imitare, quanto proprio il boss mafioso, condannato, sia pure dopo vent'anni, all'ergastolo, e morto in carcere, negli Stati Uniti, dove stava scontando una lunga pena detentiva. E, tuttavia, è doveroso riconoscere che è stata proprio la ricostruzione effettuata nel film della morte di Peppino (7 maggio 1978), che si voleva far passare per un suicidio o un incidente, a far rinviare a giudizio Badalamenti, e che il «Centro di Documentazione "Giuseppe Impastato"», che si prefigge di continuare la lotta contro la mafia, ha contribuito attivamente alla sua realizzazione. Gli ideali e i valori del Sessantotto si ritrovano, nella loro fulgida esaltazione, oltre che nelle loro inevitabili contraddizioni e nelle drammatiche propaggini sfociate nel terrorismo, anche nel film (della durata di ben 6 ore) *La meglio gioventù* (titolo mutuato da Pasolini), risalente al 2003, che ci fa immergere "in toto" in quel momento "particolare", che fa ormai parte della Storia, ma che solo chi ha vissuto in prima persona (come lo scrivente, all'epoca studente universitario) può comprendere in tutta la sua portata ideologica e "rivoluzionaria", in tutta la sua carica eversiva. Si tratta, infatti, di un periodo che, con la sua ventata di aria nuova, di libertà e creatività, ha cambiato il volto compassato, borghese e conservatore (quando non pure nostalgico del fascismo) della società di allora, sconvolgendone radicalmente le incrostazioni e le sovrastrutture, avallate pure da una Chiesa "conservatrice", che, in quell'inquieto periodo, ha riscoperto gli autentici valori del Vangelo, accostandosi perfino al vituperato marxismo, di cui non ha esitato a riconoscere le affinità e una certa comunanza di intenti e di ideali, in una visione autenticamente "moderna" della religione, che solo ora ha trovato nuova linfa vitale in Papa Francesco. Un percorso ricco ed affascinante, dunque, quello di Giordana, nell'ambito del quale i punti di riferimento costanti del regista e dei suoi validi collaboratori (Stefano Rulli, Sandro Petraglia, Claudio Fava ed altri) sono stati autori come Visconti, Rossellini, Pasolini, Rosi, Bertolucci, Bellocchio, Amelio, Truffaut, ed anche il siciliano Roberto Andò (cui Marco Olivieri ha pure dedicato una monografia, edita da Kaplan di Torino, di cui è uscita la nuova edizione, ricca di aggiornamenti); un itinerario autoriale sapientemente delineato nella bella monografia di Olivieri e Paparcone, frutto di ricerche capillari, densa di spunti di estremo interesse, di pertinenti citazioni ed accurati riferimenti bibliografici, di note approfondite, assai valida nella sua impostazione "scientifica", ma anche scorrevole e di piacevole lettura, tale da farne un'opera accurata e ineccepibile sotto il profilo dell'apparato critico-informativo, ma anche da appassionare il lettore, che riesce, così, ad entrare nel vivo del percorso artistico di un regista, che occupa un posto di rilievo nell'ambito della cinematografia non solo italiana.

Marco Olivieri, Anna Paparcone
Marco Tullio Giordana
Una poetica civile in forma di cinema
Il cinema di Marco Tullio Giordana in rapporto con la Storia, dal Fascismo alle rivolte sessantottine, dalla violenza negli stadi al fenomeno dell'immigrazione in Italia, dal terrorismo degli anni Settanta alla lotta contro le mafie. Un cinema civile che non rinuncia però a canoni espressivi frutto di un'approfondita riflessione estetica, di una passione accentuata per la letteratura e la musica e di un costante lavoro sullo stile filmico. L'analisi dei vari temi si avvale di riflessioni teoriche su realismo e postmodernismo, cinema d'autore e cinema di genere. Inoltre evidenzia un'osmosi feconda tra realtà storica e finzione nell'ambito di una più complessa visione della storia collettiva e dell'umanità del singolo, senza dimenticare la figura femminile. La lezione di Gramsci si combina con la poetica pasoliniana in un cinema che mette in gioco rimozioni, desideri di rinascita e aneliti a una bellezza forse perduta per sempre.
Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro), aprile 2017
pp. 236; €. 16.00

Nino Genovese

Ammore e malavita

Esilarante, ironico, originale, queste alcune delle caratteristiche dell'ultimo film dei Manetti e Bros, in questi giorni nelle sale cinematografiche con il titolo Ammore e malavita. Presentato alla 74. Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, il film concilia la sceneggiata napoletana con il musical caratterizzando i personaggi con simpatia e accuratezza

Paola Dei

Splendida l'interpretazione di Carlo Buccirosso, focoso boss che ha impalmato la donna di servizio interpretata da Claudia Gerini, molto credibile nel ruolo di Donna Maria, irresistibile in alcune scene dove la verve ironica si unisce alla drammaticità della vedova inconsolabile che non rinnega mai le sue umili origini. Ben dosata anche l'interpretazione di Gianpaolo Morelli, l'Ispettore Coliandro della TV, che ritrova in ospedale il suo primo e unico amore interpretato da Serena Rossi, alias Fatima, che sfodera le sue doti canore dopo i successi ottenuti a Tale e quale show. Simpatica, ironica, fresca, l'attrice ha conquistato il pubblico di tutte le età nella parte della fidanzatina fedele al grande amore dell'infanzia che tenterà di redimere. Innamorata al punto da rischiare la morte incatenandosi a lui con le manette, Fatima con brani cantati riporta Ciro all'adolescenza, quando con gli occhi negli occhi sognavano un futuro insieme e disegnavano cuori e iniziali lungo le vie del paesello dove vivevano. Accanto a loro altre esilaranti interpretazioni di Raiz, Franco Riccardi, Antonio Buonomo e un delizioso cameo del Maestro Pino Mauro seduto su un trono con fiamme rosso fuoco che in mezzo a Piazza Plebiscito intona frasi appassionate. La storia è quella di Vincenzo Strozzalone, un malavitoso "re del pesce" che riesce a scampare ad un attentato. Ferito al fondoschiena decide di cambiare vita aiutato dalla creativa moglie Donna Maria, che escogita un piano apparentemente perfetto ma che crolla di fronte all'amore inossidabile di Ciro e Fatima che si incontrano dopo molti anni nella clinica dove è ricoverato il boss, creduto morto. A Ciro tocca il compito di eliminare Fatima che ha visto Strozzalone ancora vivo, ma gli occhi della ragazza e i ricordi di un amore ancora vivo impediscono all'uomo di portare a termine il suo compito. Ritenuto un traditore Ciro viene pedinato persino dall'amico a Rosario, fedele compagno di molti anni con il quale si sono protetti a vicenda. A questo punto entra in scena lo zio di Ciro, ricattato dal nipote di Strozzalone. Quattro anni dopo il successo di *Song'e Napule i* fratelli Manetti esplorano insieme a Michelangelo La Neve per la sceneggiatura e Francesca Amitrano per la fotografia, i suoni e i colori della città partenopea esaltandone tutti gli stereotipi, senza mai scadere nel già detto in maniera banale e con una grande capacità di creare ambientazioni ed atmosfere degne delle migliori commedie napoletane. Indimenticabile la frase che donna Maria dice al marito mostrandogli i passaporti per la loro fuga nei paesi extraeuropei: "Tu sei Vincenzo Ranieri...io mi chiamo Grazia Chelli!", con il sogno di riscattare le umili origini grazie ad un nome simile a quello della Principessa Grace Kelly. Indimenticabile anche la scena del funerale dove Donna Maria fa sfoggio delle sue doti attoriali fingendosi una vedova addolorata e disperata. Nella cassa da morto sta invece il sosia di Don Vincenzo, proprietario di un negozio di calzature che miracolosamente riesce a cantare da morto e persino a danzare per raccontarci la storia dal suo punto di vista. I due fratelli Manetti hanno riempito il lungo periodo di convalescenza di Strozzalone con rocambolesche vicissitudini nelle quali entra pure il nipote emigrato in America con il cuore al sud Italia e una fedeltà inossidabile allo zio. Nelle scene si fondono tutte le arti a partire dal canto per giungere poi alla danza, al teatro, al cinema, alla fotografia in un tripudio di colori che inneggia alla napoletanità seppur narrata da cineasti romani. Alcune immagini potremo addirittura definirle tattili tanto ci conducono dentro ad una firma di visualità aptica, che suscita in noi spettatori sensazioni e memorie. Certo non possiamo definire il film un'opera profonda, tutt'altro, il rischio è infatti quello della superficialità, ma l'intelaiatura e la tessitura hanno il pregio di divertire e raccontare in maniera colorata e divertente una parte di storia senza la pretesa di essere esaustivi. Un assaggio per addentrarci fra i meandri dei clan malavitosi ambientandoli nei loro luoghi: Scampia, Posillipo, Rione Sanità e Pozzuoli.

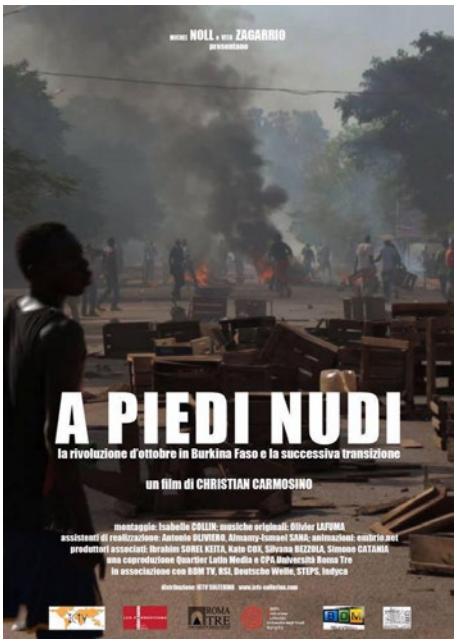
Paola Dei

La prima edizione di MEDIR: "Popoli fuori luogo"

Un team di operatori culturali e sociali si è riunito intorno all'Istituto Multimediale Diritti Umani-IMDI di Roma, diretto da Susi Fantino, per dare vita alla prima edizione di MEDIR-Festival Internazionale di Cinema, Diritti Umani e Ambiente, presso l'Apollo Undici di Roma. "Diari di Cineclub" ne è stato media partner

Enzo Lavagnini

Il Festival Medir copre un vuoto e rappresenta una delle poche esperienze, nel nostro paese, che affronta, e senza elusioni, tematiche così complesse ed importanti: i diritti umani, l'ambiente. Per la prima edizione di MEDIR riflettori accesi sul tema imprescindibile ed urgente delle migrazioni, con il sottotitolo appropriato "Popoli Fuori Luogo". Già nel tema il film documentario *Ibi* di Andrea Segre (Italia), alla presenza del regista. Presentato al 70° Festival di Locarno, "Ibi" è prodotto da Jolefilm con Rai Cinema e distribuito da ZaLab. E' nelle sale dal 19 ottobre. Siamo di fronte ad un film interamente basato sull'auto-narrazione diretta; un flusso di coscienza di una donna migrante, Ibi (Ibitocho Sehounbiatou), proveniente dal Benin che racconta con le sue immagini se stessa e la sua Europa ai suoi 3 figli rimasti in Africa con la nonna. Ibi ha dovuto lasciare il suo paese per la povertà. E' andata via per cercare di dare ai suoi figli un futuro migliore, ma non ce l'ha fatta. Davanti a lei si sono aperti i precipizi della droga e del carcere, ma ha lasciato tanta, preziosa, spontanea documentazione della sua dolorosa vita di migrante. Di grande impatto visivo e simbolico *District Zero* (Spagna) di Pablo Iraburu, Jorge Fernández Mayoral, Pablo Tosco, documentario prodotto dalla Commissione Europea e Oxfam. Entriamo a Zaatari, il secondo campo profughi più grande al mondo, letteralmente un oceano di persone gli ospitati, per scoprire cosa c'è dentro il telefono di una persona rifugiata. Quali ricordi, quale la sua identità, quali i contatti con il mondo dal quale son dovuti fuggire. Il tutto prende vita, con rara maestria registica, e con semplicità empatica, in un piccolo negozio che ripara cellulari presente nel campo. *A piedi nudi* (Francia-Italia), il documentario di Christian Carmosino racconta del Burkina Faso, quando per sei giorni e sei notti nell'ottobre 2014 il popolo è insorto contro il presidente Compaoré e il suo tentativo di cambiare in senso autocratico la Costituzione. Il regista segue la rivolta attraverso i suoi protagonisti che con la loro lotta consentiranno al Burkina Faso di ottenere le sue prime elezioni democratiche. Poetico e minimo, davvero delicato il corto *Hombre elettrico* (Cile), di Álvaro Muñoz Rodríguez: qui la fiction di un ragazzo con la sua bicicletta dotata di un generatore che porta l'elettricità nei villaggi sperduti del deserto andino, restituendo, con un esile gesto, vita a minuscole comunità piombate nell'oscurità per via della crisi energetica. Con B*on Voyage* di Marc Raymond Wilkins (Svizzera) -un cortometraggio già presentato alla 17esima edizione del Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos FICDH a Buenos Aires-, conosciamo una agiata coppia di turisti che sta vivendo una bellissima vacanza in barca a vela nel Mediterraneo, quando si imbatte in un'imbarcazione carica di migranti, sul punto di affondare. Nel pieno dramma, il film illustra le speranze ed i timori degli uni e degli altri. Legati alla sopravvivenza quelli dei migranti, solo al rispetto delle convenzioni quelli della coppia. Una bambina, restata nascosta nella loro barca, sarà un poco come la loro coscienza. Non sarà semplice non portarsela via con se, in Europa.



Enzo Lavagnini

www.facebook.com/imditalia/

https://imditalia.org/

Cinema in Puglia ed è subito occupazione sul territorio e sviluppo

Adriano Silvestri

Volge al termine un nuovo anno di attività per il Sistema Cinema della Puglia ed è ormai tempo di bilanci. In ordine ai film usciti o in uscita nelle sale nel 2017, alle produzioni televisive in onda o in programmazione, alle lavorazioni audiovisive in corso o in fase di post produzione, fino agli attori pugliesi impegnati ed alle maestranze inserite sui diversi set, con la conseguente ricaduta economica ed occupazionale sul territorio, oltre che come motore di promozione turistica. È un'industria matura, fatta di alta professionalità, che mobilita risorse fisiche e culturali. La filiera dell'audiovisivo nella Regione va dallo sviluppo iniziale alla lavorazione, dai servizi ai finanziamenti, dalla produzione alla promozione, e dalla distribuzione arriva alla sala o alla messa in onda. Il sistema cinema si conclude con la conservazione, la formazione e l'audience development. Operano 130 aziende di produzione, 90 imprese di servizi e decine di altre attività, fino a raggiungere i 200 schermi presenti in Città e nei Paesi. La Puglia è risultata al secondo posto in Italia, secondo una ricerca effettuata a fine estate da JFC di Faenza, che ha redatto una classifica delle Regioni «Film-Friendly», che agevolano le produzioni audiovisive. Lo studio evidenzia i vantaggi concessi alle case di produzione: tax credit, fondi regionali, supporti per la ricerca delle location, agevolazioni per l'ospitalità di cast artistici e troupe tecniche. La Toscana domina questa classifica, con un indice del 14,5 per cento. È la regione più ricercata dalle produzioni, specie straniere, e ambita soprattutto per i paesaggi; ospita la Fondazione Sistema Toscana, sede della Italian Film Commission. La Puglia si colloca al secondo posto a livello nazionale, con il 9,2 per cento, grazie a disponibilità di fondi, funzionalità della Fondazione Apulia Film Commission, basse tariffe di soggiorno, burocrazia leggera e bellezza del territorio. La ricerca evidenzia che la Puglia è la regione che concede i maggiori contributi alle produzioni ed è la più virtuosa nel combinare turismo e cinema. Il clima gradevole per buona parte dell'anno, la luce, il cielo e il sole sono lo sfondo ideale per le tante diverse location. E ciò vale soprattutto per i film usciti o in uscita nel 2017, che il pubblico in parte conosce. Nel fascicolo precedente abbiamo parlato de *La Vita in Comune*, titolo presentato a Venezia da Edoardo Winspeare, interamente girato in Puglia. Mentre è appena terminata la programmazione nelle sale del film *Chi m'ha visto*, in gran parte girato e ambientato nella Regione da Alessandro Pondi con Beppe Fiorello. Tra i titoli più apprezzati durante l'anno vanno ricordati *Wonder Woman* di Patty Jenkins, con una location a Casteldelmonte (L'assessore regionale Loredana Capone lo ha presentato con orgoglio agli operatori stranieri interessati al turismo in Puglia); *Smetto Quando Voglio Masterclass* di Sydney Sibilia, con la scena principale dell'assalto al treno girata a Brindisi; e quattro titoli con riprese unicamente nella regione e prodotti nonché distribuiti da case di produzione pugliesi: *La Ragazza dei Miei Sogni* di Saverio Di Biagio (Draka production); *La Guerra dei Cafoni* di Lorenzo Conte e Davide Barletti (Ismaele Film), presentato al Festival Annecy Cinéma Italien; Varichina di Antonio Palumbo e Mariangela Barbanente e *Casa : 2 = Risate* di Roberta Bellini. Intanto già il 2 Novembre arriva nelle sale il nuovo film *Non c'è Campo* di Federico Moccia (Fabula Pictures). Presto verranno distribuiti i film presentati nei festival: *Tulips/ Tulipani* di Mike Van Diem, proiettato al Fooco Itàlia a Rio de Janeiro; *The Little Crusader* (Il Piccolo Crociato) di Václav Kadrnka, premiato come Miglior Film a Karlovy Vary, e *Rudy Valentino Divo dei Divi*, presentato a Pechino dal regista pugliese Nico Cirasola.

"Ricchi di fantasia" film in lavorazione con Sergio Castellitto e Sabrina Ferilli di Francesco Micciché girato a Polignano, Monopoli, Carovigno e Accadia, con il sostegno logistico di Apulia Film Commission e l'impiego di 31 lavoratori pugliesi

Sono numerosi i film in fase di post produzione, che arriveranno nelle sale il prossimo anno: *Il Bene Mio* di Pippo Mezzapesa, prodotto dalla pugliese Altre Storie; *La Bambina Sintetica*, opera prima di Karole Rita Di Tommaso (BiBi Film); *La Cornice/ L'Encadrement* opera prima del regista pugliese Francesco Marino; *Dei* di Cosimo Terlizzi (Buena Onda); *Il Giorno più bello* di Vito Palmieri, *Diversamente Family/ Come i Lemmins* del duo Nuzzo/ Di Biase; *The Story of Mary Magdalene* di Garth Davis; *Sembra mio figlio* di Costanza Quadriglio; *Polvere Rossa* di Marco Amenta (Eurofilm); *Rafael* di Ben Sombogaarte (Verdeoro); *At The Break of Dawn* di Marco Cacioppo (9.99 Films); *Cobra Bianco* di Mauro Russo e *Anche senza di Te*, girato a Taranto da Francesco Bonelli. Ci sono altre produzioni in corso: *Ricchi di fantasia* del regista Francesco Micciché con la coppia Ferilli-Castellitto; *La Vita ti arriva addosso* di Paolo Sassanelli e molte scene del film *Vita Spericolata* di Marco Ponti. Altre produzioni sono pronte per l'inizio delle riprese: *Il Grande Spirito* di Sergio Rubini (a Taranto, prodotto da Fandango). Si aggiungono produzioni amatoriali: *Nun the Movie*, horror di Giovanni Aloisio; *Sarà un mondo migliore* di Mino Chetta e Tony Zecca; *Tutto fumo e niente arrosto* di Sabino Matera. Un cenno alle produzioni televisive e alle lavorazioni audiovisive in corso o in fase di post produzione. Daniele Basilio, responsabile delle produzioni nella Fondazione, raccomanda la nuova serie televisiva dedicata ai Carbinieri: *Il Capitano Maria*, girata in Puglia tra Dicembre 2016 e Marzo 2017 (presto su Rai 1, con protagonista Vanessa Incontrada): ha portato benefici sul territorio per 18 settimane consecutive di lavorazione. Ma sono state già girate *Basta un paio di Baffi* di Fabrizio Costa per la serie Rai *Purchè finisca bene*, *In Viaggio con Adele* con Isabella Ferrari e una nuova serie tv di Ivan Cotroneo (prodotta da Indigo Film). Sono in fase di riprese a Bari la serie *I Figli* di Giacomo Campiotti; *Duisburg Linea di sangue* diretta da Enzo Monteleone (entrambe ambientate tra Calabria e Sicilia) e *La Vita promessa* di Ricky Tognazzi (Picomedia). Tutto questo lavoro procura ricadute economiche e sociali sul territorio. **Diari di Cineclub** hanno già pubblicato un altro studio, diffuso in Aprile durante il Bif&st, effettuato dall'Agenzia Acume di Roma, per calcolare l'impatto complessivo del settore audiovisivo in Puglia. La Commission supporta le produzioni con bandi "a sportello", per cui le somme corrisposte alle case di produzione vengono rapportate agli importi che - durante la lavorazione – queste pagano a imprese, fornitori, artisti e tecnici operanti nella Regione. A fronte di undici milioni di Euro, erogati nel periodo 2007/ 2015, gli impatti sono stati di cinque volte tanto. Oltre alla ricaduta diretta, c'è anche un moltiplicatore, in termini indiretti, di almeno di uno a otto. È stato rilevato che, anche se gran parte delle opere filmiche girate vengono prodotte da società aventi sede fuori dalla Regione, esse lasciano sul territorio grandi competenze e procurano tanto lavoro. Fanno crescere le aziende locali e consentono uno sviluppo complessivo della Puglia. A Monopoli, sul set del film *Ricchi di fantasia*, Simonetta Dellomonaco, consigliere di amministrazione della Commission, sottolinea la contentezza di Sabrina Ferilli per l'accoglienza ricevuta e ricorda gli ultimi dodici progetti filmici finanziati, le lavorazioni che procedono in tutte le provincie della Regione, gli impatti grandissimi, un livello di occupazione molto alto e tante nuove opportunità per il territorio. Tutti questi risultati non passano inosservati nel panorama nazionale, tanto che Apulia Film Commission è stata premiata in Marzo scorso come *Miglior Film Commission dell'anno*, durante il Busto Arsizio Film Festival. Il presidente Maurizio Sciarra ha ricevuto il riconoscimento da Steve Della Casa, direttore artistico, e da Emilio Bottini, presidente della Film Commission della Provincia di Varese e dell'Alto Milanese: «La Fondazione si è dimostrata un punto di riferimento sicuro e credibile per i registi e i produttori italiani, contribuendo in modo decisivo alla rinascita del nostro cinema e unendo la cura per il territorio con una visione ampia e illuminata del rapporto con gli autori.»

Adriano Silvestri

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di ottobre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Corto reale - I corti di Cecilia Mangini
https://youtu.be/w3glZCx1UyU
Cortoreale - I corti di Vittorio Sala
https://youtu.be/il-NEfCmjb5w
Cortoreale - I corti di Gianfranco Mingozzi
https://youtu.be/9x2JKgRA2FM
Cortoreale - I corti di Florestano Vancini
https://youtu.be/CpHtRGrQ4LU
Cortoreale - I corti di Vincenzo Gamna
https://youtu.be/oNDJ5as24lE
Cortoreale - I corti di Libero Bizzarri
https://youtu.be/mKa_-04czFk
Cortoreale - I corti di Ennio Lorenzini
https://youtu.be/NhsFgA8u5QY
Cortoreale - I corti di Florestano Vancini
https://youtu.be/CpHtRGrQ4LU
Cortoreale - I corti di Michele Gandin
https://youtu.be/38iXUvnIVdw
CORTOREALE ANNO
"Anno". Le puntate sono composte con una selezione di cortometraggi, il cui nulla osta ministeriale (il "visto censura") è compreso nei 12 mesi dell'anno in questione. Per la ricerca dei visti censura è stato interpellata la Direzione Generale per il cinema del Ministero dei Beni Artistici e Culturali. Sono presenti in puntata, per una più ampia contestualizzazione storica, immagini dei principali fatti dell'anno e la classifica dei maggiori incassi al botteghino, al fine di rendere idea di quale fosse il più vasto scenario economico del cinema italiano del periodo.
Cortoreale - Il 1958
https://youtu.be/246Yjym77DM
I bambini e gli animali (1958)
https://youtu.be/ehBbg9TqerE

Cani dietro le sbarre (1958)
https://YouTu.be/ICCCpHHwYeE
Cortoreale - Il 1968
https://youtu.be/xbcQjtXSpxc
Palermo 1963- Li mali mistieri-di Gian Franco Mingozzi
https://youtu.be/ehBbg9TqerE
Giuseppe Ferrara 1962.-Minatori di zolfara.
https://youtu.be/34BAY_PoV30

Quell'attimo... quell'attimo prima è una cosa meravigliosa

John Cassavetes e Gena Rowlands (sua moglie)

Diari di Cineclub riceve e volentieri pubblica

Caro Direttore,
Diari di Cineclub è veramente – come recita il sottotitolo – portatore di cultura e informazione cinematografica. Aspettati di ricevere a Novembre, quando inizieranno i corsi della SNCI (Scuola Nazionale di Cinema Indipendente) a Firenze, tutte le mail degli allievi che ti invierò personalmente perchè possano ricevere il vostro periodico che considero strumento indispensabile di sostegno, conoscenza e riflessione nel loro percorso di formazione.
Grazie ancora e sempre sia "Buona la prima !"

Sergio Ciulli
Attore e docente di recitazione

"Succede in Corea" di Pierfrancesco Uva

Diari di Cineclub è media partner dei festival

Sardinia Film Festival | Festival Internazionale del cortometraggio – Sassari | Alghero | Villanova Monteleone | Bosa
www.sardiniafilmfestival.it

Valdarno Cinema con XXXV Edizioni nel 2017 – San Giovanni Valdarno (Ar)
cinemafedic.it/home/

Festival Internazionale di Cinema – Diritti Umani e Ambiente nel mediterraneo - Roma
imditalia.org/

Il festival del Cortometraggio di Roma - Roma
www.romafilmcorto.it

Progetto di accessibilità culturale per la resa accessibile del prodotto culturale alle persone con disabilità sensoriali e cognitive
www.cinemanchio.it/

La Spezia Short Movie | Festival Internazionale di Cortometraggi
laspeziashortmovie.wordpress.com

"I don't belong here" - Acquarello su carta – 83x55 disegno digitale (2017) di Giampiero Bazzu

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (X)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

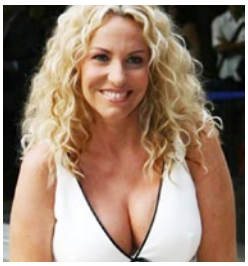
Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverata)

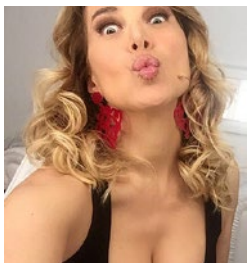
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

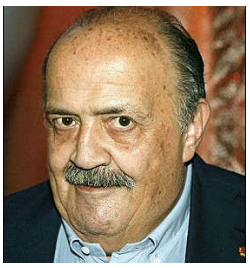
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

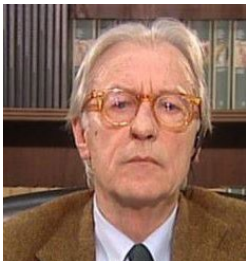
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

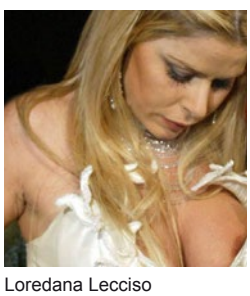
Federica Panicucci

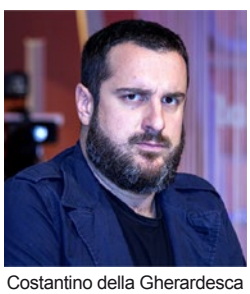
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Se Dio vuole

(scena "Mi costringevi ad ascoltare Guccini, De Gregori, De Andrè!...")

"Mi ricordo quando da ragazzina mi costringevi a sentire Guccini, De Gregori, De Andrè...far ascoltare De Andrè a una bambina di 7 anni è una cattiveria. Lo capisci? Ora ti voglio dire una cosa che ti farà molto male. Mi piace Gigi D'Alessio, si hai capito bene. Gigi D'Alessio perché è un grande, mi emoziona, mi fa sentire una persona migliore".

Bianca De Luca (interpretata da Ilaria Spada) rivolta al padre prof. Tommaso De Luca (Marco Giallini)

"Se Dio vuole" (2015) con Alessandro Gassman e Marco Giallini, scritto e diretto da Edoardo Falcone

Il regista: Nel percorso di maturazione del personaggio di Giallini c'è anche l'accettazione di una figlia con questi gusti musicali. Perché no". la canzone finale, 'Cose', di Francesco De Gregori. La canzone ascoltata in macchina da Giallini: un inaspettato Gigi D'Alessio d'annata, in particolare la canzone 'Comme si fragile'.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di Diari di Cineclub è a cura di
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.alambicco.org
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.senzafrontiereonlus.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it

ISSN 2431-6733